

لحسن ملواني

أفلام أمازيغية

ملاحظات وقراءة أولية





أفلام أمازيغية :
ملاحظات وقراءة أولية

لحسن ملواني

منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
مركز الدراسات الفنية والتعابير الأدبية والإنتاج السمعي البصري
سلسلة دراسات وأبحاث رقم 43

الكتاب: **أفلام أمازيغية : ملاحظات وقراءة أولية**
تأليف لحسن ملواني
منشورات: المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
تنسيق: ابراهيم حسناوي
الإخراج وتصميم الغلاف: مركز الدراسات الفنية والتعابير الأدبية والإنتاج السمعي البصري
الإيداع القانوني: 2013 MO 2517
ردمك: 778-9954-28-160-4

المطبعة: **مطبعة المعارف الجديدة الرباط / 2013**

إهـــــداء

إلى كل القراء والكتاب المهتمين بالإبداع الأمازيغي شعرا ونثرا وتشكيلا...

إلى كل من يشجع على العناية بالتراث و الإبداع...

إلى عشاق الفيلم الأمازيغي

إلى كل الأصدقاء

أقدم هذا العمل المتواضع.

كلمة بصدد الكتاب

بين خطي النقد الصارم والقراءة العاشقة،يسافر الباحث لحسن ملواني متلمسا الخيوط الرفيعة المشكلة لبنية الفيلم الأمازيغي، ساعيا إلى خلخلتها وإعادة ترتيبها،بغية كشف المبادئ والآليات المتحكمة في الاشتغال الفيلمي الأمازيغي.

هي قراءات تنطلق من السياق العام للفيلم الأمازيغي ، لتفكك بعضا من خصوصياته المضمونية والفنية.

قراءات لا يغريها التفكيك المنهجي الصارم، بل تتعداه لتنتقد وتقترح وتتذوق وتتأمل.

قراءات بهذه المنطلقات لا يمكن إلا أن تكون عاشقة.

ذ . مصطفى أفقير

تقديم

إن الفيلم السينمائي كفنٍّ ينبغي أن يصير من أولويات المهتمين بالإبداع الأمازيغي، وذلك من أجل العمل على بلورة عناصره والارتقاء بتقنيات إنتاجه وتقديمه. ولن يتاح له ذلك إلا بالاستناد إلى دراسات نقدية ونقاشات حول عناصر قوته التي ينبغي تطويرها، وحول عوامل الثغرات التي ينبغي إعادة النظر فيها.

والحال أن كل الملاحظات والمقالات المتمحورة حول الفيلم الأمازيغي، ينبغي أن تؤخذ بعين الاعتبار، فهي البوصلة التي بإمكانها الانتقال والترقي به إلى رحاب النضج والتألق والمنافسة.

ولابد من الانطلاق من معطيات وإكراهات الواقع المحاط بالإنتاج الفيلمي الأمازيغي بغية نقد بناء وإيجابي بإمكانه المساهمة في تطويره نحو الأحسن، وذلك عبر التفكير في جودة الإعداد ومتانة المعالجة والتقديم.

ومهما قيل في الفيلم الأمازيغي، فهو إبداع ينضاف إلى إبداعات أخرى يحاول الأمازيغي عبرها تجسيد مميزات ومزايا هويته الفريدة، بما تحمله من قيم إبداعية وإنسانية وثقافية تستحق أن يحافظ عليها، و في ذلك حماية للذات ومكنونات الذاكرة .

فالفيلم الأمازيغي المغربي كان وما يزال يعاني من إكراهات مادية وتقنية وفنية..علاوة على قلة التخصص المهني الذي بإمكانه أن يُكسِب الفيلم جودته.

ورغم كل ما يقال، فالتراكم الذي خَلَّفه الفيلم الأمازيغي حتى الآن تراكم نراه كفيلا بالارتقاء بالصناعة الفيلمية الأمازيغية نحو المبتغى، شرط العودة إليه نقدا وتمحيصا وتقويما تستفيد منه التجارب القادمة بحول الله.

وما نقدمه في هذه الصفحات ليس سوى ملاحظات وقراءات أولية لمُشاهد عاشق يحب متابعة الإبداعات الأمازيغية بكل أنواعها، مساهما برأيه، متضامناً مع المبدعين الذين يحملون على كاهلهم مسؤولية التثقيف وتهذيب الذوق وتصحيح ما يحتاج إلى تصحيح من قيم و سلوكات وأفكار.

الفصل الأول :

نظرة حول مقاربة التحليل الفيلمي

-1-

التحليل الفيلمي
الأهمية والتنوع

لا أحد ينكر القوة الإثارية للفيلم السينمائي باعتباره إبداعا يسيطر على ميولات الجمهور، فقد أصبح المادة الإبداعية والإعلامية المستهلكة بنسبة فائقة .. صار منخرطا في رصد التطلعات والتعبير عن الــواقع و الطموحات وسائر القضايا الشاغلة للرأي العام، كما أنه صار ضمن اهتمامات النقاد إلى جانب المبدعين...

وعصرنا عصر الصورة بامتياز، إذ صارت غازية لكل المجالات الثقافية والتربوية والإعلامية ... وإذا كان التثقيف والتحسيس نحو الواجب لا يستغني عن الإبداع كوسيلة ناجعة للتفسير والتغيير والإمتاع، فإن هذا الإبداع الفعال يعتمد الصورة ركيزة ودعامة تفضي إلى المطلوب، لذا نجد أن للفيلم السينمائي بكل أنواعه تواجدا وازنا متميزا مقارنة بباقي الفنون . وانطلاقا من هذه الحيثية فإن النقد والتحليل الفيلمي من شأنه تناول الأفلام تناولا يحفظه من السقوط في الإسفاف والضحالة إبداعيا ومضمونيا، فقد أصبح الفيلم يستدعي النقد كما الأدب والذي لازال يحتل المراتب الأولى من حيث الاهتمام النقدي عبر المنابر الإعلامية الورقية والإلكترونية. و للأسف فـ« عندنا لازالت الدراسات في المجال السمعي البصري ضئيلة، وهذا النقص الكبير مطلوب منا تداركه في أقرب وقت لان استهلاكنا للصور يفوق كل التصورات خاصة مع غزو الصحون المقعرة».[1]

فالفيلم السينمائي يقتضي منا تسخير طاقات نقدية من أجل ترسيخ تحليله ونقده بغية استنبات عمق الرؤية والحصانة النقدية لدى المشاهد، وبالصفة التي تجعل الفيلم كفَنٍّ رائد يساهم في البناء الاجتماعي والقيمي والثقافي بدل ترسيخ عادة الاستهلاك السلبي.

فالسينما من هذا المنظور ستظل مجالا خصبا للنقد والتنظير الإبداعي والفكري مما يُحمِّلُ المبدعين بمختلف تخصصاتهم في إطار الإبداع الفيلمي، مسؤولية كبيرة ينبني عليها الارتقاء به نحو مدارج الجودة والإمتاع والإفادة ...

«إن السينما، كمجال إبداعي خصوصي، توفر فرصا كبيرة للتفكير والنظر كما يمكن أن تكون مناسبة لصياغة أسئلة تتعلق بالهوية والوجود والتاريخ.

ليس معنى هذا أنه يتعين على السينمائي، لكي يستحق صفته الإبداعية، أن يرقى بالضرورة إلى مستوى طرح الأسئلة الوجودية، أو عليه أن يلم حتما، بتاريخ الأفكار ومبادئ الفلسفة. بل ما نعنيه هو أن الفيلم كتكثيف للحظة تاريخية واجتماعية وكنظام رمزي ودلالي، يمكنه أن يشكل انفتاحا لأسئلة وقضايا تشغل المفكر المهتم بتطور الحساسية الجمالية أو بدرجة الصراع السياسي أو الحضاري لمجتمع من المجتمعات»[2].

فالفيلم كمعطى إبداعي تتقاسمه مكونات كثيرة مختلفة ولكنها في الأخير تتكاثف وتتشاكل بصيغ فنية إسهاما في نتاج فيلمي معين فـ «عناصر عديدة في السينما يصعب الإحاطة بها هنا منها على سبيل المثال لا الحصر اللقطات وأنواعها، الزوايا وأنواعها، حركة الكاميرا والعدسات، الإضاءة والألوان، التكوين، الكادر وحركة الأشخاص، الصوت، الموسيقى، الصمت، اللغة، المونتاج، الإيقاع، التمثيل، النقد،التلقي.. واللقطة هي الوحدة الأساسية في تشكيل السّد السينمائي أو هي» وحدة العناصر داخل اللقطة وهي أيضا كما أشار آيزنشتين «الخلية الأولى للمونتاج»[3].

إن الحديث عن التحليل الفيلمي حديث يحتاج إلى أكثر من فصل، وحصره في صفحات لن يكون سوى حديثا عاما يحاول أن يلامس بصورة ما أهم المحاور والقضايا التي يتناولها وينبثق منها، والبنيات الكبرى المتحكمة في مساراته وتناولاته المتعددة تعدد الغايات والأهداف الكامنة وراءها. فمجالاته تحيلنا إلى أهم حقول اشتغاله، وهو من هذا المنطلق إما أن يخدم الفيلم إخباريا و إشهاريا من أجل المساهمة في ترويجه والتسويق له مع العمل على تحقيق الإقبال عليه، فهو على غرار ما يسمى ب»القراءة التصفحية للمؤلفات» يسعى إلى تقديم مختصر عن أهم مضامين الفيلم وأحداثه العامة، ونحن مع الذين لا يعتبرونه نقدا، إذ لا يعدو أن يكون سوى تقديم عام لفيلم ما. على أن هناك مقاربة أخرى تتعلق بالنقد الموسمي المهتم بظاهرة النجوم وعلاقاتهم بالفيلم بل وببعض أسرارهم فهو ينتهج ما يمكن تسميته بالتلميع للفيلم من خلال التعرض لبعض الجوانب الجاذبة في نجومه، والأقرب من التناولين السابقين ما يسمى بالنقد «التيمي» thématique الذي نستخدمه أساسا من أجل الوقوف الخاص على تناول وتقديم الموضوعات والقضايا المحركة للأحداث والشخصيات مع عدم إغفال الارتكاز على اللغة السينمائية المميزة للفيلم المستهدف بالنقد، وهو نقد له نقاده وله خصوصياته، بل إنه يشكل العتبة والأساس للنقد التقني والميداني للأفلام.

أما النقد التحليلي فيخدم الفيلم تحليليا من حيث العناصر والمكونات الفنية والإبداعية والتقنية المشكلة للأحداث والمحاور وما يؤطر ذلك من تقنيات وعناصر فنية لصيقة بالإبداع السينمائي، وهنا نكون أمام النقد الفيلمي المتعمق في البناء الداخلي للفيلم.

إن للسينما خطابا خاصا هو الخطاب الفيلمي السينمائي، وهو خطاب تنتفي استقلاليته من حيث استناده إلى الاقتباس من خطابات متنوعة سياسية وسوسيولوجية وغيرها، وهو بذلك يستدعي الكثير من المناهج والأدوات التحليلية الخاصة بالحقول الخطابية الأخرى. ومن هنا ستتأرجح تناولاته النقدية التحليلية بين الأيقوني والسردي والتيمي «الموضوعاتي» في علاقة بمحور الفيلم الذي يجسده السيناريو وقصة الفيلم ضمن قالب إبداعي خاص. والنقد الفيلمي انطلاقا من هذه الحيثيات، لا ينقص من قيمته إن كان نقدا عاشقا تأثريا بدل الأكاديمي المتعمق في الظاهرة الفيلمية الخاصة بفيلم ما مقارنة بغيرها، ولن يتأتى له ذلك إلا عبر الاشتغال المتواصل والمتتبع للتجارب السينمائية المختلفة، وهو في اعتقادنا أساس البناء النقدي المتخصص.

إن الدراية بالتحليل الفيلمي يتطلب الإحاطة والإلمام بالمكونات المشكلة للفيلم، مع معرفة ميكانيزمات الإنتاج الفيلمي كجنس تعبيري مُغْرٍ له تاريخه وتقنياته وأدواته ومذاهبه وقضاياه إبداعيا وإنسانيا، مع القدرة على الوقوفً على المفارقات المستجدة من فيلم إلى آخر. ولا ريب في أن الفيلم بلغته الخاصة والمركبة إبداع لن يكون هيّن المقاربة والتحليل الشمولي القاطع، فالأمر يتطلب التدقيق في التفاعل التشابكي المتداخل بين الحركات والأصوات والصور السارية في فضاءات زمكانية محددة وفق اختيارات إبداعية معينة، الأمر يستدعي التفاعل التام مع الفيلم وفي ذات الوقت ينبغي النظر إلى معطيات الفيلم ضمن مسافة تضمن لنا بعض الموضوعية في التقييم والرأي.

وصعوبة التحليل الشمولي والتقني للفيلم يتبدى لنا في تشعبات مرتكزاته ومكوناته الفنية (الصوت، الإنارة، السيناريو، الزوايا، اللقطات، الوصل، التوليف، الصوت الموسيقى...).

فالتعدد التكويني لعناصر الفيلم يشكل نافذة نحو التعدد والاختلاف النقدي والتحليلي تبعا لزوايا منظورية تختلف باختلاف أهلها، وهذا الاختلاف لن يضر بالعمل النقدي والإبداعي شرط إبعاد الحزازات الشخصية البعيدة عن الموضوعية.

«إن مهمة النقد يجب أن تشغل حيزا كبيرا في جميع وسائل الإعلام، سواء في الصحافة أو الإذاعة و التليفزيون، فالعبء أكبر وأضخم من أن تحتمله وسيلة من هذه الوسائل دون الوسائل الأخرى، بل يجب أن تكون جميع أجهزتنا مفتحة الأعين حتى لا تظل الغالبية العظمى من شعبنا متخلفة عن إدراك حقائق حياتنا ومشاكلنا، وهو وضع أخطر بكثير من عملية النقد مهما كان ضرر النقد الشامل ..لو كان للنقد الشامل أضرار» [4].

وكسائر الإبداعات المعروفة ستظل الأفلام السينمائية مجالا خصبا للتناول النقدي والتحليلي بكل الأدوات التي أفرزتها المسارات التأويلية والتنقيبية في الإبداع، تلك الأدوات المتنوعة المشارب والمصادر والمنطلقات تحاول مقاربة الظاهرة الإبداعية في علاقتها بالإنسان وتطلعاته وتفاعله مع الكون والمحيط بكل ما يحمله من مجريات وقضايا.وكما اللوحة والقصيدة والقصة وغيرها فالفيلم يطرح أمامنا معطيات متنوعة بعضها تقني إبداعي وبعضها مضموني تيمي تاريخي أو اجتماعي أو نفسي فهو «نسق من الصور والأصوات يمثل فرصة للتفكير والمتعة ومناسبة للتساؤل والحوار، يدخل ضمن سياق رهان ثقافي - أو اقتصادي وطني أو كوني. ومن ثم فهو عنصر مكون للحقل الثقافي لمجتمع معين في الزمن المعاصر . ومحاورته هي في الحقيقة، مساءلة عن شكل من أشكال الحداثة في عملية تأطيره للجسد والزمن والتاريخ واللغة ...»[5]

وإذا كان النقد الأدبي هو المزدهر تاريخيا وهو المعروف منذ القديم فإن الفيلم السينمائي لا يخلو من أدب، واندراج هذا الأخير داخل الفيلم يستتبع استخدام انتقال بعض النقد الأدبي- على الأقل- إلى الفيلم السينمائي كمعطى لصيق بالأدب بدرجات متفاوتة، فـ « منذ ولادة السينما على يد الأخوين الفرنسيين لومبير في نهاية القرن التاسع وحتى هذه اللحظة لم يَكُفَّ فن السينما عن الاقتباس من الأدب، سواء الأدب الذي كتب قبله بمئات السنين أو المعاصر له. هذا التاريخ الطويل الذي جمع بين النص المكتوب والفن السابع أفضى إلى ظهور أفلام سينمائية كثيرة تستند أساسا إلى نصوص روائية لدرجة قيل معها - وبدون إحصائيات- إن ما يقرب من نصف الإنتاج السينمائي العالمي هو في الأصل مستوحى من الكتابات الروائية والمسرحية ومن أساطير وحكايات الشعوب المختلفة»[6].

من هنا تتأتى مشروعية الاستيحاء النظري والنقدي بين كل من الأدب والسينما ولو بدرجات متفاوتة ووفقا للمعتمد والمشترك في كل من الإبداعين.

«إن فن السينما أو الفن السابع فن حديث من جهة، وفن جامع لفنون عدة من جهة أخرى. وقد أثر على علاقته بالفكر: فلسفة وعلما. وقبل أن يرسخ هذا الفن، وتتضح معالمه إلى الدرجة التي تجتذب إليه الفكر الأكاديمي الجاد، جاءه التليفزيون ليعتلي، بدلا منه قمة الثقافة الجماهيرية، ويصبح أكثر الوسائط جاذبية للتنظير الأكاديمي، فكان الشاغل الرئيسي لمدرسة فرانكفورت، ومحور التنظير الإعلامي لمارشال وماكلوهان (...) . ولكن لم يمنع هذا فن السينما من ممارسة حقه كغيره من الفنون ـ في أن يمر بمرحلة المراهقة التنظيرية، يتأرجح حائرا بين المدارس الفكرية المختلفة فتارة يتجه التنظير السينمائي صوب الوجودية، مركزا على دور المشاهد، وتارة أخرى، تتجاذبه البنيوية تحثه على الكشف عن بنية الفيلم الداخلية، والمعرفة اللاواعية وراء ظاهر الفيلم. وأحيانا ما يميل هذا التنظير السينمائي نحو التأويلية فيغرق في دوامة التفسير، ليجد نفسه ـ في نهاية المطاف ـ وجها لوجه مع اللغة وإشكالياتها»[7]

وتبعا لذلك، فمهما اختلفت تقنيات السينما عن تقنيات القص والرواية مثلا، فلا بد لها من المزاوجة ـ ككل إبداع ـ بين شكل إبداعي ومضمون دلالي إنساني، وإذا كان «جان كوكتو» يعتبر بأن الفيلم هو كتابة بالصور، فإن هذه الأخيرة تستبطن ما تعتمد عليه الكتابة السردية التي ليست سوى تصوير للمتخيل بشكل إبداعي معين. بل هناك من يعتبر الفيلم السينمائي لغة تحكي وتروي عبر العين والأذن، فهي بذلك ضرب من ضروب السرد والحكي، وهي بالتالي جنس روائي بصورة وجمالية معينة.[8]

«إلا أن الصورة في السينما هي التمثيل العياني المحسوس أو المجرد للمادة المصورة فيلميا كما تبدو على الشاشة. وبشكل عام تعد الصور السينمائية هي ذلك الأثر الكلي لأي مادة مصورة مشتملة على تجليات فنية ورمزية. وينظر إلى الصور في النقد المتعلق بالصور المتحركة على أنها مجموع المكونات البصرية للفيلم، المتمايزة ـ والمتكاملة كذلك ـ مع المكونات السمعية له. إن الصورة المتحركة تكون غالبا في حالة مستمرة من الحركة، على عكس الصور الفوتوغرافية و الصورة الموجودة في فن التصوير الزيتي، كما أنها ترد إلى حواس المتلقي من خلال انعكاس الضوء. وتعطي هذه الخصائص الفيزيقية المميزة والخاصة بالحركة والضوء المنعكس، تعطي للصور السينمائية قوى تعبيرية غير عادية، تكون فعالة ومؤثرة من الناحية الفنية ومن الناحية السيكولوجية كذلك.»[9].

وحتى نميز بين الجملة الكلامية والصورة الفيلمية – في التعبير اللغوي تنفرد كل كلمة بدلالة تخضع للمعنى الذي تحدده الجملة . وكل جملة لها دلالة تناسب مجموع المفردات

التي تكونها. وهكذا فإن كل قراءة وكل عملية وصفية أو تحليلية هي نتاج متوالية من الجمل تتضافر فيما بينها لتحدد شيئا فشيئا عناصر الكل الذي يكونه الفكر بشكل تركيبي.

وفي التعبير البصري، نجد الدلالة الفيلمية هي أيضا متوالية، لكن تنتظم هذه المتوالية بوساطة الصور. غير أن ما يميز هذه الخاصية عن مثيلتها اللغوية هو أن الصورة في حد ذاتها تشكل الكل. إنها تمثل فضاء ومجموعة من الأشياء والعلائق المرئية في آن واحد. وهذا النوع من التزامن يغطي كل ما يشكل في التعبير اللغوي أدوات ضرورية لتركيب المعنى (كالفعل والفاعل والنعت والحال... إلخ). مقال « قـراءة في السيميولوجيا البصرية»[10].

وانطلاقا من ذلك فالتجليات الفنية والرمزية للصورة الفيلمية المتحركة والمثيرة للانفعالات وردود الأفعال تستتبع وتستدعي الضرورة النقدية الموازية لكل الأعمال والإنتاجات الإبداعية، بغية المساهمة في التقويم والتقييم لها كإنتاج رمزي يحمل شكلا ومضمونا ضمن قالب جمالي يعكس الوقائع والمصائر والطموحات الإنسانية. «ومعلوم أن نظريات الخطاب سواء كان نصيا أو مرئيا تؤكد على أنه في الخطاب يوجد جانبان متعارضان ومتكاملان : الجانب الدلالي أي ما يقال وما يمكن ترجمته وتوصيله موضوعيا من مستوى لغوي إلى آخر دون ضياع مضمونه.أو ما تظهره الصورة من أشياء سواء من حيث موقعها أو علاقاتها إلخ..وهناك الجانب الجمالي في الخطاب، أي ما هو مرتبط به ضمنيا دون أن يقال بشكل واضح وصريح، وما هو منغرس في ثنايا رموز الخطاب وما توحيه للمشاهد من إضافات ..»[11].

إن كثيرا من الكتابات النقدية سطحية تتحدث عن الأفلام الحديث العابر الذي لا يمس ولو قليلا من تيماته ومحاوره، فكثير من هذه الكتابات يعتمد على الخطاب شبه الأحادي إزاء الأفلام المختلفة بطبيعتها من كل زواياها وبناءاتها،دون الرغبة في التجاوز للمستهلك قصد استنبات وجهات نظر لها من العمق ما بإمكانه إرساء ثقافة نقدية جادة يبنى عليها من أجل التجديد التحليلي والنقدي لما تجود به السينما من إبداعات متناسلة منها الممتاز ومنها دون ذلك.

فالنقد السينمائي ينبغي أن ينبثق من المعطيات والعناصر الفنية للسينما باعتبارها ميدانا تتداخل في نسيجه مفاهيم ذات علاقة بالفلسفة والأدب والنقد وعلم الجمال، الأمر الذي يحتم نقدا أساسه البحث الشامل في كل ماله علاقة من قريب أو من بعيد بفن السينما كمحطة التقاء عدة فنون وما يستتبعه ذلك من مفاهيم نقدية مختلفة.

فـ«السينما،سواء أحببنا ذلك أم لم نحب هي ـ كما يقول مؤرخ الفنون إروين بانوفسكي ـ التي تصوغ أكثر مما تصوغ أي قوة أخرى ـ الآراء والأذواق واللغة، والزي، والسلوك، بل حتى المظهر البدني لجمهور يضم أكثر من ستين في المائة من سكان الأرض»[12]. بل إن «السينما مصطلح واسع شديد العمومية يضم تحت عباءته كل ما له علاقة بفن الفيلم من تاريخ واتجاهات ونظريات وحرفيات ونقد، ويضم كذلك بعض أنواعها روائية تسجيلية أو أفلام تحريك وغير ذلك مما يتعلق بهذا الفن الجميل. وتكاد السينما أن تجمع بين كل الفنون إلي سبقتها من قبل بما فيها القصة والدراما والإخراج والتمثيل والمؤثرات الصوتية والضوئية والفنون التشكيلية والموسيقى والرقص ..»[13].

إن النقد السينمائي يمكن اعتباره ـ إلى حد ما ـ رافدا من روافد الإبداع المعاين للصورة المتحركة وفق خلفية أو اتجاه ما على الشاشة، قد يكتسي هذا النقد من الأهمية ما يجعلها أكثر فاعلية في التأثير والتوجيه شرط بيئة ينتشر بها الوعي النقدي أكثر من الاستهلاك المجاني. إلا أنه لابد من الإشارة إلى أن النقد الشمولي الدقيق المحيط بكل العناصر المشكلة للفيلم السينمائي يبدو صعب التحقيق.

وانطلاقا من هذه الحيثيات فإن النقد السينمائي بكل مستوياته ومعطياته سيظل مطلوبا كي يتزامن وتناسل الإنتاجات الفيلمية قصد التوجيه والتشجيع، وقصد وضع المعايير الموضوعية للتقييم بغية التمهيد الصحيح للإبداعات الجادة، والبعيدة عن اعتباطية وعشوائية الاختيار والتركيب.

وأحوج الأفلام إلى النقد والتحليل والتوجيه، الفيلم الأمازيغي باعتباره الفيلم الذي لازال في بداياته يتلمس كل ما من شأنه أن يسمو به نحو المتانة والجودة والمنافسة العالمية تعبيرا عن هويته وقضاياه .

ولا بد من الإشارة إلى أن الفيلم الأمازيغي بما له من ثقل ووزن في النهوض بالثقافة الأمازيغية وخدمتها من عدة جوانب، يحتاج إلى مزيد من التناولات النقدية بمختلف أنواعها، فهو «بسيط من حيث البنية والصناعة، وذلك على مستوى الحبكة الدرامية والتصور والتشخيص والكتابة السينارستية والإخراج والمونتاج والميكساج. ويقول مصطفى مسناوي في هذا السياق: «أستطيع القول بأن الأعمال الامازيغية ضعيفة، وبأنها ظلت حبيسة الحكايات الشعبية على مستوى المواضيع المختارة، وكذا كتابة السيناريو وأداء

الممثلين الذين يكونون هواة في الغالب وهذا مرده إلى أن البداية كانت من منطقة سوس «أكادير وتارودانت» حيث كانت الأفلام عبارة عن أشرطة فيديو ليس إلا.

والأفلام الأمازيغية لا تختلف في طريقة تصويرها عما يعتمد في الأعراس، إلى جانب أنها تطرح قضايا تتعلق بالواقع المجتمعي المغربي وأنا أصف هذه النوعية من الأفلام الأمازيغية بما يسمى بـ«الكيتو» : حيث يشاهدها الأمازيغ فقط، وبالأخص الذين يتحدثون بـ«تشلحيت» ولذلك لم تستطع أن تفرض نفسها كعينة متميزة بجمالية إبداعية خاصة... وماعدا ذلك مجرد محاولات خجولة وعديمة المفعول (...) وهكذا فمازالت الأفلام الأمازيغية ضعيفة من حيث الجماليات الفنية والتقنية التصويرية، تحتاج إلى معالجة سينماتوغرافية محكمة وجيدة ومضبوطة» [14].

وانطلاقا من هذه الحيثيات نحاول قدر المستطاع الانخراط في النقاش الدائر حول الفيلم الأمازيغي، وحول السبل المفضية إلى الارتقاء والنهوض به انطلاقا من أهميته في التعريف بالقضايا الأمازيغية وفي التعبير عن هموم الأمازيغ ورؤيتهم للعالم، علاوة على كون الفيلم الأداة الناجعة للنقد الاجتماعي، وإحياء اللغة والتمسك بالهوية والقيم النبيلة.

هــوامش:

1. بوبكر الحيحي، مادة التعبير الفيلمي،المطبعة والوراقة الوطنية- مراكش، الطبعة الأولى - أبريل 2003م، ص 9.

2. محمد نور الدين افاية، الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل، منشورات عكاظ، ص 13 - 14.

3. د. شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة سيكولوجية التذوق الفني عالم المعرفة تأليف، العدد 267، ص 351 و352.

4. يوسف إدريس، شاهد عصره : خواطر وانطباعات، النشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس طبعة 1984م - ص 282.

5. محمد نور الدين أفاية، الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل، منشورات عكاظ 1988. ص ص8.

6. المجلة العربية العدد409، ص 28.

7. د.نبيل علي الثقافة العربية وعصر المعلومات : رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي، عالم المعرفة :إصدار ثان، العدد 276، ص 520،521.

8. على سبيل المثال رأي صلاح أبو سيف في كتابه «السيناريو السينمائي: الفن والتجربة» - دار المعارف الطبعة الثانية (القاهرة 1990) ص: 27- 28.

9. الدكتور شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، عالم المعرفة، العدد311. يناير 2005م، ص: 282.

10. مجلة عالم الفكر العدد 1 المجلد 31 يوليو- سبتمبر 2002. ص 244.

11. محمد نور الدين أفاية، الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل، منشورات عكاظ 1988ص: 19.

12. د.شاكر عبد الحميد،التفضيل الجمالي : دراسة سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، العدد 267. ص352.

13. د. شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي : دراسة سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، العدد267، ص351.

14. جريدة المنعطف العدد 3593 - دجنبر2009. الصفحة: 6.

ـ 2 ـ

خطورة الغياب السافر للنقد السينمائي

إن النقد باعتباره أحكاما مبنية على أسس ودعامات تبعده عن العفوية والتلقائية، قد لازم الإبداع على مر العصور كوسيلة ضرورية لتصويب الأحكام وتوجيه الحركة الإبداعية بكل اتجاهاتها... فالإبداعات بمختلف أشكالها تثبت كينونتها إبداعيا و جماليا حين يؤطرها حِسٌّ نقدي يُسائل فنيتها وجودتها بشكل يلغي الأحكام التلقائية البعيدة عن الموضوعية والرؤية العميقة...

و(لأن عملية الإبداع لا تكون من فراغ. ولم تكن يوما وليدة ارتجال أو مصادفة. بل هي دائما نتيجة مخاض أولي ناتج عن عملية التأثير والاستجابة والرغبة والاستزادة ومن ثم كانت أهمية النقد حاسمة وأساسية لإضاءة كل عتمة ممكنة، وجلاء وإظهار كل خفية غامضة. فالنقد لا يعدو أن يكون إبداعا آخر في نسقية عقلانية فنية محققا معادلة صعبة، لا يفيها حقها إلا امرؤ مطيق «حباه الله سلطة العقل» «وفضيلة العلم» وموهبة الأدب والفن[1]). هكذا يكون الإبداع في غياب النقد إبداعا يتسرب إليه من العشوائية ما يُفقده ألقه وجدواه، و يسقط في الضحالة والإسفاف وتخييب انتظارات المتلقي.

ولا غرابة اليوم في أن نجد إبداعات تتناسل يوميا لتطل على القراء والمشاهدين بمعزل عن نقد يؤطرها وينير زواياها الإبداعية ومراميها التوعوية وغيرها..

إن استسهال الإبداع واستباحة حصونه يؤدي إلى السقوط في الغثاثة والسطحية.وكل عبثية هاربة من ضوابط ودوائر جمالية فنية تجعل الإبداع قاحلا أجوف ليس فيه إلا شكله ورموزه التي لا تحيل على أي شيء. وقد كان كثير من الإبداعات حليف هذا المنحى. والغياب السافر للنقد قد يفضي إلى إبعاد كل من المبدع والمتلقي المستهلك عن التعايش معه، الأمر الذي سيجعل إشكالية النقد الفني في علاقته بالعمل الإبداعي(إحدى أهم إشكاليات الثقافة (...) في عصورها الأخيرة)[2]... وإخلاء الساحة للإبداع والمبدع، دون

ناقد يرسخ عادة الارتكان إلى النقد الإيجابي الحامل لما ينير الحركة الإبداعية ويشحذ أدوات المبدع و يقوم كفاءته في إبداعه،ساهم في إخلاء الساحة لنقد الشارع والمقهى إزاء الأعمال الفنية حيث الأحكام التلقائية العفوية التي تسيء إلى شأن وقيمة العمل الفني إلى حد التنفير منه ظلما وعدوانا ودون مبررات تؤصل لنقد موضوعي نحتاج إلى غرسه واستنباته في تربة ثقافتنا، وإذا كان عصرنا عصر الصورة بامتياز فلأنها تفرض نفسها في مختلف الميادين حتى غدت وصارت قناة للتواصل واكتساب المعارف.. وأداة لتداول الخطابات في أبعادها المختلفة [3]، فقد آن الأوان لإيلاء دراسة الصورة وتحليلها تحليلا منهجيا يُتَلقَّى في المؤسسات التعليمية وغيرها حتى نكتسب الحصانة النقدية عند مواجهة الصورة في التشكيل والتليفزيون والسينما...واقتصارنا على السينما وعلاقتها بالنقد في هذا المقال يدفعنا إلى إشارة مختصرة مفادها أن الحديث عن المنتوج السينمائي حديث عن آليات وإمكانيات إبداعية تتعانق وتتكاثف ضمن نسيج المنتوج السينمائي مما يفرض علينا التعامل معه تعاملا ينبني على طرق ومناهج تجعل من المتلقي ذاك المتفرِّجَ الإيجابي الذي باستطاعته آن يوجه المنتوجات السينمائية – موضوعيا – نحو ما يفيد ونحو مايرقى بالأذواق..ونكاد نجزم على سيادة النقد الشفوي للمنتوج السينمائي أكثر من غيره...وإذا كان هذا النوع من النقد ضروريا كمرحلة أساسية في المجال النقدي في كل الثقافات، فإن (داخل هذا النقد يتعين التمييز بين مستويات الحديث الشفوي، فليس كل مناقش للأفلام داخل قاعات الأندية السينمائية مثلا ندرجه في النقد الشفوي ...، على أن النادي السينمائي هو فضاء ثقافي وتربوي يوفر إمكانية أخذ الكلمة. قد تتبلور هذه الكلمة لتصبح نقدية وقد يتلاشى صداها داخل جنبات القاعة (...) أما النقد الذي ينشر على أعمدة الصحف فيجب الاحتياط عند الحكم عليه، لأنه غالبا ما تتخذ صيغة النقد الصحفي معنى سلبيا، في حين أن الصحيفة وسيلة يستعملها الخطاب النقدي لتوصيل تقييمه وأحكامه.

قد نجد كثيرا من المقالات النقدية المتسرعة في الصحف ولكننا قد نعثر في نفس الوقت على مقال تحليلي نقدي التجأ إلى الصحيفة اليومية بسبب غياب منابر نقدية متخصصة)[4].

إن غياب النقد السينمائي التحليلي المبني على أسس منهجية ومعايير معلومة،فتح الباب على مصراعيه للنقد الشفوي، والنقد الصحفي غير المتخصص.. ونعتبر ذلك عرقلة للتعامل النقدي مع الإبداع السينمائي وقد يشكل في الوقت ذاته حيفا وإساءة لهذا

الإبداع،كما يشكل تربة غير مناسبة لاستنبات نقد تحليلي موضوعي، مع العلم أن سيادة مثل هذا النقد سيلقي بظلاله على النقد الشفوي والصحفي ويؤثر عليهما بشكل يحدو بهما نحو النضج والاكتمال...ولا يختلف اثنان في كون التلقائية والعفوية والنسبية ليست الوسائل الناجعة في مقاربة وتناول الإبداع السينمائي، بل إنها تسيء إلى حقيقة دور الناقد، كما تسيء إلى المبدع حين تواجهه بمدح أو انتقاص. ف«الحاجة ملحة إلى خلق نمط جديد من الكتابة النقدية السوية، أي إلى نقد سينمائي موضوعي، يعاين النتاج الآني، ويغربله من الشوائب المتزايدة ويصحح خلله الفظيع. فالسينما العربية تواجه اليوم أزمات عدة في المعالجة والمواضيع المختارة وكيفية تقديمها، بالإضافة إلى المشاكل الإنتاجية والتقنية والفنية الأخرى.غاب الحد الفاصل بين الكوميديا والتهريج الساذج .لم يعد هناك احترام لتقنيات الفيلم الغنائي أو الرومانسي أو الاستعراضي...»[5].

وحتى البرامج التلفزية المهتمة بالمجال السينمائي ساهمت سلبيا بدل أن تساهم إيجابيا في التقدم بعجلة النقد السينمائي، فلا تقدم سوى ما يفيد الإعلان والترويج عبر مقابلات مع النجوم على حساب المخرجين والتقنيين والسينارستيين[6].

إن الحديث عن النقد الموضوعي التحليلي البناء أمام الإبداع السينمائي له دلالة واحدة، وهي أن هذا النقد في غيابه أو ندرته هذه تحيل مباشرة إلى شحه ومحدوديته السلبية في المجالات الإبداعية الأخرى حيث إن فن السينما وعاء وتركيبة جمالية ما لمجموعة من الفنون. فهي كما يقولون بمثابة أم الفنون انطلاقا من سمة الاحتضان التي تتصف بها عبر معايير جمالية وإبداعية مدروسة وقابلة للتغيير.

وتجدر الإشارة إلى أن الفيلم الأمازيغي يعاني أضعاف ما تعانيه الإبداعات الفيلمية بشكل عام من حيث الغياب الملحوظ لنقد فعال يواكبها نقدا وتحليلا وتشجيعا..

ونشاطر الدكتور جميل حمداوي الرأي في كون التراكم النسبي الذي حققه الفيلم الأمازيغي يحتاج إلى نقد فعال على مستوى التتبع والمواكبة والتنظير والتوجيه. فمازال هذا النقد عبارة عن مقالات نقدية صحفية تنشر في الجرائد و المجلات يغلب عليها النقد الانطباعي أو النقد الأدبي الفني الذي يدرس الجوانب التاريخية والقضايا الدلالية والفنية و تنقصه آليات التحليل الفيلمي العلمي الأكاديمي، ويفتقد إلى المصطلحات السينماتوغرافية الإجرائية تنظيرا وتطبيقا. ومن هنا نلاحظ بأن النقد الأمازيغي ما

زال يرتكن إلى مجموعة من المقاربات النقدية كالمقاربة التاريخية، والمقاربة الصحفية الانطباعية[7] .

إن الإنتاج الفيلمي الأمازيغي يستوجب ويفرض على كل المهتمين حوارا يتعدى التعميم إلى التناول والتحليل الدقيق، وليس من المنطقي أن يزدهر الإبداع رصينا متينا بعيدا عن العين الناقدة الموجهة والمفيدة. ومن يشاهد الأفلام ويمعن النظر فيها يدرك تـــوفر الدراما الأمازيغية على إنتاج كثير مختلف المواصفات والتناولات التي فيها الغث والرصين والبخس والثمين .

هــوامش:

1- مجلة المشكاة - العدد 41 السنة 1424 - 2003م، ص 54.

2- البيان الثقافي - العدد 5 - 1997 ص .11

3- للوقوف على أهمية الصورة في عصرنا أنظر كتاب:

Youssef Aït Hamou, lecture de l'image cinématographique une initiation méthodique, P.8.

4 - محمد نور الدين أفاية، الخطاب السيمائي بين الكتابة والتأويل، منشورات عكاض، 1980، ص 50.

5 - مجلة فكر ونقد السنة السابعة – عدد 62 أكتوبر 2004، ص :52.

6 - مجلة الشاهد 215 - 216 يوليو - أغسطس 2003 : ص95.

- نفسه ص :95، بتصرف .

7 - جريدة المنعطف (الأمازيغي) 15 دجنبر - 2009م. العدد: 3593 ص : 6.

الفصل الثاني :

الفيلم الأمازيغي الواقع والممكن

- 1 -

الفيلم الأمازيغي من الخصوصية
إلى الامتداد*

إن مفهوم الخصوصية مفهوم يحتمل أكثر من منظور ورؤية في علاقته بالفيلم الأمازيغي باعتباره إبداعا، فهل نعني بالخصوصية في هذا الفيلم أوذاك تلك المتعلقة بدرجة الإبداعية فيه، أم خصوصية مرحلة و ظروف استنباته و إكراهات منتجيه، أم خصوصية فضاءات إنتاجه والتيمات المتناولة في إطاره، أم يتعلق الأمر بخصوصية تقنيات إيجاده من حيث البساطة والتطور، أم خصوصية غائيته وأهدافه، ألا يمكن الحديث عن خصوصيات بدل خصوصية، أليس كل فيلم محاولة إبداعية تحمل سماتها الخاصة على حدة، أليس لكل مخرج خصوصية يمتاح منه منظوره، أم أن هناك خصوصية مشتركة عبر المساحة الإنتاجية الفيلمية من حيث تحميلها قدرا مشابها من المماثلة...؟

أما الامتداد كمفهوم، فهو بدوره يفتح أكثر من بوابة وأكثر من احتمال قصدي مُمْكن، إنه يعني في أبسط ما يعنيه الاتساع والتطور من الضيق نحو الواسع ومن الواسع نحو الأفسح، فهل نقصد به الامتداد من الهوامش نحو المراكز، من المحلية نحو العالمية، من التقوقع نحو الانفتاح، من السطح نحو العمق، من الوضاعة نحو الرفعة والرقي ...؟

أمور ينبغي التفكير فيها ونحن نطرق باب الخصوصية والمغايرة إلى جانب الامتداد. وحتى لا يتشعب بنا الحديث ويطول، فإننا سنجعل حديثنا مجملا يحمل الظاهر من خصوصيات الفيلم الأمازيغي إبداعيا وتيمات، مقرونا بما نراه مُمَكّنا من الامتداد به نحو الرقي والتألق الذي سيحمي وجوده من الضمور و الانبهات ... وقبل الحديث عن خصوصية الفيلم الأمازيغي المغربي نشير إلى أن الحديث عنه يفضي إلى التفكير في تموقع الثقافة والإبداع الأمازيغيين في علاقتهما أساسا بإمكانيات التداول الثقافي حيث الإقصاء والتهميش . وقد نجم عن هذا الوضع انعكاس سلبي مثّل سدًّا أمام حضورها بجلاء أمام المشهد الثقافي والإبداعي المغربي. ولعل غياب الفيلم الأمازيغي في المشاريع السينمائية الوطنية لزمن طويل كان الدافع الرئيسي في بروز ظاهرة أفلام الفيديو الناطقة بالأمازيغية

والبارزة الشيوع والانتشار الممتد في المغرب وفي أوساط المهاجرين خارج المغرب، وقد وصل أثرها إلى غير الناطقين باللغة الأمازيغية وبعيدا عن الهنات و الثغرات التي شهدتها الأفلام الأمازيغية تقنيا إلى جانب ارتكاز عطاءاتها على التناول الفلكلوري، فقد تمكنت من تحقيق نصيب لا يستهان به من حيث إثبات كينونتها، فهناك من الأفلام ما لا يمكن تجاهل تحسن مستواه في أكثر من جانب.

وعودة إلى خصوصية الفيلم الأمازيغي نقول بأن ما يتبادر إلى الأذهان ولا يحتاج إلى تفكير كون كل إبداع يكتسب من الخصوصيات ما يجعله متميزا، فالإبداع إبداع بالاختلاف والمغايرة المستندة إلى أدوات وفضاء ورؤية وخلفيات ومَرام..

إن الفيلم الأمازيغي يكتسب خصوصيته من الواقع والوقائع الاجتماعية الإنسانية المترسخة في الذاكرة و الذات الفردية والجماعية .فكل فيلم له علاقة وطيدة بسياق ثقافي هو وعاء مكونات تفعيل عناصر تشكيله، فالواقع يلقي بظلاله على كل عناصر الحياة، ومن هذه العناصر ستتشكل شخصية المنتمين إليها بوجداناتهم المحافظة على قيم ومقومات مميزة خاصة.

والفيلم الأمازيغي منكب منذ بداياته -في أكثر من عمل- على تقديم التقاليد والأعراف والقيم الاجتماعية بانتقائية الناقد الذي يحاول التحسيس ضمن الإبداع والإمتاع. ولا بد من الإشارة إلى خصوصية اللغة الجمالية التي يلجأ إليها كتاب السيناريو في كثير من الأحيان والتي هي امتداد لجمالية الأدب الأمازيغي الراقي بكل ألوانه الخاصة والأصيلة.

فالفيلم الأمازيغي كإبداع تتحدد خصوصياته من عدة عناصر فنية تضفي عليه مسحة مشهدية تميزه عن غيره، ومن ذلك فرادة الفضاءات المحتضنة لشخصياته بهمومها وشؤونها الحياتية اليومية التي من نسيجها يتكون البناء الرؤيوي للإنسان الأمازيغي. وقد سهل ذلك، خصوصية الفن السينمائي من حيث هو فن تركيبي يستفيد من الفنون والآداب لصالح خاصيته الرئيسية المتمثلة في الإيهام بالواقع علاوة على الحركة في الزمان والمكان.. ومن هذا المنطلق يجب بذل الجهد من أجل الاجتثاث للمكونات التعبيرية القابلة لأن تصير علامات تعبيرية ودلالية رمزية تطعم التعبير والتقنية الفيلمية بما يجعلها إبداعية رائقة ومتينة البناء. ولعل المشاهد والمتأمل في جل الأفلام الأمازيغية سَيتَبَدَّى له أنها في جوانب كثيرة تحاول الانخراط في الهموم الثقافية الأصيلة للإنسان الأمازيغي، ومن ذلك يستمد وينهل الكثير من عناصر كينونته، وهكذا نجد من خصوصيته خدمة الخلفية الثقافية التي

شكلت بنيته التي لازالت تتشكل فنيا عبر أفلام متناسلة واجتهادات في الطرح والرؤية والتجريب، وذلك ضمن رهان ثقافي كامن في فضاء ومجتمع حتما سيكسب أي إبداع مستنبت فيه تميزا وتفردا انتمائيا.

وإذا اعتبرنا الفيلم كتابة بالصور وفق تعبير "جون كوكتو" فإن ما يلاحظه المشاهد لأغلبية الأفلام الأمازيغية هذا التشبث بالعرض المؤثث بالقيم السائدة بين الأمازيغيين والتي تنظم العلائق والتواصل بينهم، هذه القيم التي تأبى التزحزح في زمن العولمة والانفتاح الصارخ أمام مختلف التيارات الجارفة.

فالفيلم الأمازيغي يمتلك خصائص فنية تراثية تملأ حيزا شاسعا متميزا، فهي دوما تحاول الاقتراب ومعانقة التراث موضوعا وشكلا وجوهرا، مما جعل الفيلم ينخرط مرغما في تجسيد مكمونات البيئة المحلية، وذلك وفق خصوصية الفضاء وخصوصية الملمح والبساطة في المظهر والإنجاز و التلقائية.

ولعل الامتياح من التراث في جل الفنون الأمازيغية مؤداه محاولة التأسيس لسمات فنية أمازيغية الطابع من جهة ومن جهة أخرى محاولة استعادة الهوية والاعتزاز بفحواها في إطار الخصوصية الثقافية بجذورها التراثية المميزة، وتجدر الإشارة إلى ضرورة البحث الإبداعي الجاد من أجل ابتكار طرق فنية راقية بغية الاستفادة من هذا التراث سينمائيا بغية إكساب الفيلم الأمازيغي خصوصية استعادة الماضي البعيد والقريب من خلال الحديث عن الحاضر. الأمر الذي مكنه وسيمكنه من التجاوب الفرجوي مع الجمهور الواسع . فهو إذ يغرف من تاريخ المغرب العريق ينفتح بشكل إيجابي على موروثنا الثقافي الثري قصد خلخلة بعض توا بثه السلبية مع تعزيز غيرها، علاوة على العمل على استعادة الهوية ومقوماتها المتينة، إنه الفيلم البسيط الموجه غالبا إلى الجمهور العام العريض، إذ يُمّكن لكل الأسر التفرج عليه بلا إحراج ولا تحفظ، فقط لأنه فيلم يحترم الخصوصية الثقافية المحلية بامتياز.

وإذا اعتبرنا أن من مقومات الهوية الوطنية اللغة والأرض والفكر، فإن هاته العناصر وغيرها بارزة الحضور في الفيلم الأمازيغي، فهي في أبعاد كثيرة تعكس هوية الإنسان المغربي بجلاء، وبذلك، وبهذه الخصوصية نجد أن الأفلام الأمازيغية قد عملت بامتياز على تجسيد الهوية الوطنية أكثر من الفنون الأخرى، على أن الأفلام الأمازيغية تقدم بعضا من جوانب الشخصية الأمازيغية بشكل صادم حين يتعلق الأمر بافتعال صور تسيء

إلى الأمازيغي القاطن بالهامش والنائي، فتقدمه مثيرا للتهكم والسخرية بعيدا عن حقيقة قيمه المفعمة بكل ما له علاقة برفعة الإنسان كإنسان.

لقد أصبحت الصورة ذات السبق وذات الفعالية والتأثير في نفوس وسلوك المتلقين أكثر مما يفعله الواقع فـ«لم تعد الصورة محاكاة للواقع، بل أصبح الواقع أشبه بالمحاكاة للصور، انظر إلى هذا في سلوك الشباب الذين يحاكون سلوك الممثلين ولاعبي الكرة ونجوم الغناء، وما يرونه في الأفلام والمسلسلات»[1]، فما تقدمه تلك بغض الطرف عن زيفه أو قربه من الحقيقة بشكل من الأشكال أكثر تأثيرا من الواقع المعيش الممثل لحياتنا اليومية في حقيقتها.

من هذا المنطلق نرى أن خصوصية الفيلم الأمازيغي من حيث الحفاظ على الهوية وما تستدعيه من قيم خصوصية يجب أن تبقى من أولى أولوياته، على أن يكون ذلك ضمن استراتيجية إبداعية مقبولة تفضي إلى النِّدِّيَّة الإبداعية داخل وخارج الوطن. وإذا كان الفيلم بشكل عام يسعى إلى إعادة صياغة عناصر الواقع في شكل تراكبي مختار لصور بأوضاع وأصوات حول مجريات موضوع أو قضية، فإنه قد خطا في هذا المضمار خطوات أكسبته من الخصوصيات ما استمال إليه المشاهد بغض البصر عن بساطة التقنيات السينمائية المستخدمة في بنائه بدءا من الممثل إلى الديكور والحركة والفضاء. على أن الخصوصية لا تعني كون الفيلم الأمازيغي يحلق خارج السرب، لأن المشترك بين الناس كثير ولأن التمييز بين الخصوصيات أمر فارض لنفسه في أكثر من جانب من جوانب كل الكائنات.

إن التراكم الذي شهده الفيلم الأمازيغي في مدة زمنية قصيرة يستوجب قراءة فاحصة تجعله في موقعه الحقيقي مع وضع اليد على كل خصوصياته من أجل المساهمة في بناء أركانه بشكل يساهم في الإقلاع به نحو الامتداد إلى الأفضل المرجو، ولن يتأتى له ذلك بعيدا عن النقد المتخصص إلى جانب الهاوي، فلا يجب الارتكان بعد هذا الظهور المكثف للفيلم الأمازيغي إلى خاصية الارتجال وسرعة الإنتاج على حساب التروي تحقيقا للجودة.

إن قراءتنا الفيلم الأمازيغي نقادا أو عشاقا متتبعين لن تكون سوى محاولة للنظر والتأمل إبداء للرأي وفق منطلقات فكرية وفنية وثقافية بصفة عامة. والحديث عن الفيلم الأمازيغي يقتضي مزيدا من التحليل لعناصر بنائه وملامحه الجمالية والثقافية من أجل ملامسة مواضع القوة والضعف في معطياته الفنية والغائية. وذلك من أجل البحث الجدي

عن عناصر الامتداد الفنية التي من شأنها أن تنعطف بالفيلم الأمازيغي نحو العالمية على غرار أفلام بلدان. ومن المحبذ المساءلة النقدية المتجددة عن علاقة الفيلم كإبداع بالواقع والمتخيل.

وإذا كان المقصود بالامتداد الصيرورة التي يمكن اعتبارها عملية مصيرية لكل عملية إبداعية قابلة للتطور، والبحث في إطارها عن البدائل إلى جانب التجريب الممكن من أجل الاكتشاف للبديل الراقي، فإن الفيلم الأمازيغي باعتباره جزءا من الإبداع المقترن بالوجود المدني للإنسان سيشهد امتدادات نحو العالمية ونحو الإبداعية المكثفة العناصر والمتألقة شرط إعادة النظر ونقد المعطى المعروض من أجل البحث عن المغايرة التي تتصلّح عبرها الثغرات والهنات بين تجربة سابقة وأخرى لاحقة، وهذا الامتداد رهين بالمعاينة والمتابعة النقدية الفاعلة الهادفة الجادة لكل المستجدات الفيلمية، خوفا من السقوط في الاجترار واستنساخ التجارب بشكل لا يقدم، بل يكرس التبعية الإنتاجية الرتيبة و المستنسخة.

إن الامتداد بالتجربة لا يعني القفز والتعدي للمحلي كموضوع رئيس لجل الأفلام الأمازيغية منذ بداياتها الأولى، بل يعني المزيد من البحث والتنقيب عن المرتكزات الفنية القائدة نحو التميز في العطاء بصورة تمكن من الانتقال بالتجارب الأولى نحو الملامسة الفنية التقنية والإبداعية المميزة كوعاء يجعل الفيلم يحرز مكانته بعيدا عن الانحصار في الجمهور الأمازيغي الذي ينبغي تعديه نحو الجمهور العريض في كل مكان. ونحن مع من يقول: أن نكون محليين جدا يعني أن نكون عالميين جدا.

ولا بد من الإشارة إلى أن البدايات الجاذبة بفعل الاكتشاف الأول للذات عبر الفيلم لا يمكن اعتمادها مقياسا للجودة إذ سرعان ما ستتلاشى وتضمحل النظرة الانبهارية مع تناسل الإنتاجات، مع الإشارة إلى أن هذا في حد ذاته ليس ظاهرة سلبية، لأنه سيظل موضوعا يطرح نفسه كواقع يحتاج إلى النقد من أجل التجديد في الرؤية وخدمة الآليات الإنتاجية في علاقتها بنظرة إبداعية ذات أفق مشرق يتوق إلى السبق والمنافسة في المجال الإبداعي.

إن الفيلم الأمازيغي كإبداع سيظل في تطور دائم في سبيل تحديد خصوصيته وإنْ تمكَّن من إثبات بعض عناصرها، ومن ذلك سينبثق حتّما مزيد من الامتداد الذي سيهبه المكانة اللائقة به، ولن يشك أحدنا في كون كل المهتمين به ممثلين ومنتجين وكُتابا ونقادا وجمهورا يحدوهم الأمل في ذلك.

هــوامش:

* مداخلة ذ. لحسن ملواني في ندوة «الفيلم الأمازيغي من الخصوصية إلى الامتداد» بمناسبة المهرجان الوطني للفيلم الأمازيغي الدورة الرابعة الذي نظم من 20 إلى 25 أكتوبر 2009 بقاعة البلدية بمدينة ورزازات يوم السبت 24 أكتوبر2009 في إطار الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي .

1. شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، عالم المعرفة، 311 .2005 ص. 360.

- 2 -

النقد الاجتماعي في الدراما الأمــازيغية

الفيلم الأمازيغي في جل مواضيعه يحمل نقدا اجتماعيا، إنه فيلم يمارس الفعل النقدي للقيم والسلوكات التي تنفرز عبر العلاقات الاجتماعية المعروفة في الوسط الأمازيغي، فهو بذلك يوازي ما يمكن أن تقدمه المدرسة والكتاب، فعبر الحدث والصراع بين الشخصيات عبر أدوارها في الفيلم يتمكن بشكل أو بآخر من تعميق نقد السلبي من الظواهر وتعزيز الإيجابي وتثمينه في ذات الوقت. فبغض الطرف عن فنية إخراجه وسيناريوهه وتقنياته البسيطة، يقوم بنقد تربوي يخلخل قيما اجتماعية وسلوكات قد يراها البعض - جهلا - إيجابية مُسَلَّم بأهميتها. فجل إن لم نقل كل الأفلام الأمازيغية يلازمها تناول قضايا اجتماعية وأخلاقية عبر الصراع والتصرفات التي تصدر من الشخصيات المديرة لأحداث هاته الأفلام.

الفيلم الأمازيغي منذ انطلاقاته الأولى اخذ على عاتقه تصحيح الذات وتصحيح صورة الأمازيغي في كل أبعادها الموضوعية والذاتية في خضم ما يعتري العلاقات الاجتماعية من الدفع والجدب عبر روافد دينية ونفسية وتربوية... وبهذا يعد الفيلم الأمازيغي القناة الإعلامية الهادفة إلى ترسيخ قيم مع إبعاد أخرى عبر الإمتاع والإقناع، والفيلم على غرار الأدب ينبغي أن يظهر فيه ملمح ومكونات البيئة التي نبت فيها وأن يكون لثماره طعم المعيش ثقافة وأخلاقا الأمر الذي يفرض عليه حتما أن تتواصل منطلقاته مع المعطيات الاجتماعية التي تمثل وتجسد الواقع وما يروج في أحضانه.

فالفيلم كسائر الإبداعات الأمازيغية قصة وشعرا وأغنية ينطلق من الواقع المعيش بكل ما يحمله من تناقضات وظواهر منها الإيجابي الذي يستحق الاستمرار، ومنها السلبي الذي يستوجب الانتقاد إبعادا له قدر المستطاع .

«إننا الآن ندخل في عصر السياسات الثقافية (culturalpolitics) التي تسعى إلى فهم السلوك الاجتماعي من منظور الثقافة التي تعترف بالاختلاف وتعدد الأبعاد والمستويات :

الدولة، الوطنية، المواطنة، العولمة والديمقراطية، المجتمع المدني والحركات الاجتماعية، وأشكال جديدة من الهيمنة عبر العالم والتقانة. إننا في مواجهة نمذجة الفهم المستقبلي للسلوك الإنساني بحاجة إلى براديم نموذج للسلوك الإنساني يستوعب الأبعاد والمستويات المختلفة للإنتاج الثقافي (بأوسع معاني هذا المصطلح) وللصراع الاجتماعي بتجلياته الثقافية"[1].

من هذا المنطلق، نرى أن الفيلم الأمازيغي كفن يعد من أرقى الفنون عليه مسؤوليات كبرى في إطار رسالته النقدية للقيم الاجتماعية في محاولة للدفاع عن مظاهر الإيجاب المميزة للثقافة الإمازيغية العريقة مع إعادة النظر فيما يشوبها وما يعتورها من هنات ينبغي تعميق ضرورة التصدي لها، ومنها النظرة الدونية للمرأة واعتبارها المعادلة للشيطان، وتشويه مسؤولية الفقيه من العلم بأصول الدين والشريعة إلى ممارسة الشعوذة والاحتيال وما إلى ذلك من المواضيع قد نعرض بعضها ببعض التفصيل في بحوث قادمة بحول الله تعالى.

هـــامش:

1 - عالم الفكر العدد 3 المجلد 30. يناير مارس 2002 ص 20.

-3-

الفيلم الأمازيغي: نافذة نحو الاعتزاز بالهوية والتعريف بالتراث

نحن نعيش عصر الصورة بامتياز، ونحن مع الذين يعتقدون أن الصورة صارت ذلك العنصر الذي لم يعد يساوي ألف كلمة كما جاء في القول الصيني المأثور* بل صار يمثل آلاف الكلمات، فالصورة اليوم صارت مرتبطة وملازمة لكل جوانب حياة الإنسان وللأفلام فيها دور رائد من حيث تشكيل الوعي والتمثلات المؤثرة على سلوكات ومصائر الإنسان بشكل أو بآخر، وهذا الحضور الجارف للصور في حياة الإنسان يقتضي الانخراط فيه حفاظا على الهوية والكينونة في تميزها وفرادتها، ومن هذه الناحية ندرك أهمية الانكباب من أجل فيلم أمازيغي يؤدي مسؤولية التبليغ والتوعية والإلمام بالقضايا الأمازيغية من مختلف الجوانب و «لقد شكل ظهور الفيلم الأمازيغي في بداية التسعينات نقلة نوعية في جسد الإنتاج السينمائي الوطني، وذلك باعتماده الأمازيغية في الحوار والمونلوك واللغة الفيلمية بشكل عام، لما لذلك من دور في الحفاظ على هذا المكون للهوية الوطنية، كما أن هذا الفيلم اعتمد في تصويره في الأغلب الأعم على واقع مغربي حقيقي معاش يوميا في جل المناطق المغربية، من حيث طبيعة المشاكل المطروحة، والفضاءات التي يشملها التصوير، والعادات التي يمارسها الإنسان، بالإضافة إلى الشحنة الفكرية المغربية التي يمررها الفيلم» .[1]

إن الفيلم الأمازيغي وسيلة فعالة للإلفات إلى التراث في علاقته بالإنسان وبالفضاء الذي يُؤْويه، فهو يقدم ملامح متعددة له وللثقافة الأمازيغية بمميزاتها الفريدة التي تأبى النسيان والانمحاء.

فهو وعاء فني من خلاله تتبدى لنا اللغة الأمازيغية في نقائها خاصة وأن السيناريوهات والحوارات التي تعتري الحديث التواصلي بين الممثلين تقدم بدرجة من الفنية والرقي، فهي تحمل ألغازا وتحمل أشعارا كما تحمل في بعض أحداثها حديثا لامباشرا عن كثير من القضايا الاجتماعية والنفسية والعلائقية، علاوة على ذلك فكثير من الأفلام تتخلله أغان تنضاف إلى ما يعزز مضامين سيناريوهاتها المختلفة.

إلى جانب ذلك فالديكور والملابس التي تُؤدَّى بها الكثير من الأدوار المتعلقة بأحداث أفلام مستقاة من التراث الأمازيغي العريق، رغم أن التعامل وفقها ـ أحيانا ـ لا يرقى إلى المستوى المرجو...

كل هذه المعطيات التي تمتلكها الدراما الأمازيغية تمنح لها القدرة على تقديم أفلام ذات أهمية قصوى في نشر الاعتزاز بالهوية أرضا ولغة وثقافة، وهو ما لا يستطيع الكتاب والجريدة وغيرهما القيام به في مجتمع تسود فيه الأمية بنسبة ملحوظة. لتبقى الدراما الوسيلة المعول عليها في التحسيس بقضايا وهموم الأمازيغي في علاقته بذاته وبفضاءاته وبالإنسانية بشكل عام .

ومن هذا المنظور سيظل الفيلم الأمازيغي الأداة الإعلامية التي يمكن أن تؤدي ـ بفعالية ـ أكثر ما يمكن أن تؤديه المهرجانات الموسمية والمتاحف التي تحاول أن تقدم ملمحا لبعض التراث والثقافة الأمازيغية.

هــامش:

* «الصورة الواحدة خير من ألف كلمة » قول لكونفوسيوس فيلسوف الصين.

1 – عمر إذثنين، عن الفيلم الأمازيغي : مقالات وآراء، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، الطبعة الأولى 2006م ص 73.

-4-

السخرية في الدراما الأمازيغية

إن السخرية عنصر ملازم للتراث الإبداعي لجميع الشعوب في العالم عبر كل الفنون، وفي مقدمتها الدراما، وقد حوفظ على هذا العنصر جيلا بعد جيل، وفي كل فن نصيب من السخرية كمكون فني فعال في النقد والتقويم، علاوة على كونها فنا ترفيهيا يحتاج إلى فنية عالية من حيث التجسيد والفكرة والإبراز، فللسخرية مقومات وركائز دقيقة تستوجب المعرفة بالنفسيات والسلوكات قصد معرفة المنافذ الممكنة لممارسة السخرية وفق مقومات إبداعية تؤديه بشكل عميق. والسخرية كما تحمل الاحتقار بقصد الحط من المعنويات، تحمل نقدا لاذعا يروم التغيير من المستهجن والمستقبح نحو المستحسن والمحبذ من الصفات والسلوكات. وفي التراث الأمازيغي بصفة عامة تُحمَّل القصص والحكايات الخرافية وشبه الواقعية السُّخريةَ من الدنيء والمنحط من القيم وما يصدر من الإنسان من مواقف وتصرفات غير لائقة، الأمر الذي يحول المسخور منه محط الانتقاد بطريقة مباشرة أو غير مباشرة إذ تُبْدِيه وتظهره بنوع من البلاهة والغبن والغفلة المستدعية للتهكم والازدراء، وبذلك تُنَفِّر من صفاته وسلوكاته مما يجعلها تؤدي الدور التربوي بفعالية وطريقة نافذة تؤتي ثمارها بيسر.

ففي الشعر الأمازيغي صور كثيرة ساخرة لاذعة منتقدة، وفي المسرح لوحات ساخرة تثير الضحك كما تثير النقد لظواهر معينة تستهدف الإحالة على ما ينبغي أن يكون.

وموضوع مقالنا سينصب على ظاهرة السخرية في الفيلم الأمازيغي، وقد أشرنا في مقال سابق وباقتضاب إلى النقد الاجتماعي والسلوكي في الدراما الأمازيغية، ونعتبر السخرية وسيلة من وسائل هذا النقد . ويلاحظ المشاهد للفيلم الأمازيغي بأن هذا الأخير تلازمه ظاهرة السخرية من تصرفات معروفة في المجتمع عبر تجسيدها بقالب فرجوي ساخر في أحداث درامية مؤثرة وممتعة في نفس الآن .

إن"مشاهدة فيلم ما يعني الانخراط في فتح المجال لمجموعة من التفاعلات الإنسانية يجسدها ممثلون عبر نص وحوار معيَّنَيْن يحملان في كثير من الأحيان ما يدفع نحو التجاوز عبر مقصدية هي حصيلة الجانب العلائقي بين الناس اجتماعيا وسلوكيا ومعاملة.

وإذا كان التغيير للواقع مما تسعى كل الفنون إلى إحداثه بحثا عن البدائل الإيجابية، فإن الاستناد إلى السخرية بما تحمله من انفعالات وتناقضات بإمكانها خلخلة وضعيات وصفات متعششة في المجتمع احترازا من الوقوع فيها واستفحالها، ويتم ذلك فنيا انطلاقا من تقديمها تقديما مُغَلَّفا بالتهكم والسخرية من كل ما لا ينبغي - في المجتمع - من قيم وسلوكات تسيء إلى الإنسان وتحوله إلى سلبي يضر أكثر مما ينفع وقد يضر ولا ينفع بتاتا.

ولعل الجمع بين الجدية والسخرية في أكثر من عمل درامي أمازيغي ظاهرة إيجابية لمعالجة كثير من القضايا والظواهر السلبية المتفشية في المجتمع، علما أن أي فن ليست له غائية فوق المتعة مضيعة للصياغات والجهود الفنية .

إن الخيار الفني الذي تقتضيه السخرية كتقنية فنية تستوجب الدراية العميقة المرتبطة بالتصرفات والسلوكات التي تصدر من الإنسان وهو يواجه أخاه الإنسان ضمن علاقات انتفاعية وصدامية أحيانا، وهنا على السيناريست والمخرج والممثل وغيرهم السعي الفني العميق القادر على التوصيف والنقد للظواهر عبر ملامستها بشكل يفضي إلى الفضح والنقد الجريح الهادف والإيجابي في ذات الوقت من حيث ثماره ونتائجه في شتى الأبعاد.

فالسخرية ليست للإضحاك فحسب، بل من غاياتها القصوى العمل من أجل إبعاد السلبي من القيم مع الإبقاء والمحافظة على الإيجابي منها فليس هناك سخرية من أجل السخرية وليس هناك فن من دون غاية استفزازية تستهدف سلوك البدائل الإيجابية الممكنة....

و الدراما الأمازيغية، مطالبة باللجوء إلى شتى الوسائل والاتجاهات الفنية، ومنها السخرية، وذلك قصد التعبير عن القضايا الأمازيغية والإنسانية عامة بمختلف أبعادها وأنواعها، فإيصال الأفكار والرسائل عن طريق السخرية أسهل وأفيد بكثير من إيصالها بالصوت والكلمات الجادة.

ونحن مع من يعتبر السخرية صفعة نقدية هادفة بقدر ما تثير الضحك تعمق التأمل وإعادة النظر في معطيات ما، وكل من لا يملك أفكارا وصياغة فنية تناسب تبليغها تبليغا

ساخرا يسقط في التهريج والمجانية المسيئة إلى الغايات النبيلة للفن، فالسخرية تحمل موقفا وردة فعل بطريقة غير مباشرة إزاء مواقف أخرى غير مرغوب فيها عبر العمل بمفارقات وتناقضات .

وتتخذ السخرية في الفيلم الأمازيغي عدة صور :

ـ فقد تأتي : عبر تجسيد الشخصية الواقعة موقعة السخرية كأن يمثل شخصية المتجسس والنمام كما في فيلم «لعفيت ءومدوز »[1] حيث نجد الممثل الموهوب « مبارك العطاش » يتتبع الأخبار والمستجدات في القرية بنوع من الحرص الذي يوقعه موقع السخرية بحيث يسقطه في إعطاء الأهمية لأمور من التافه الاهتمام بها، لأمر الذي يظهره دُونيا و مهمشا.

ويمكن إدراج فيلم « بوتزدايت[2]» في هذا الإطار حيث نجد بعض الشخصيات المديرة لإحداثه تجسد مجموعة من التصرفات المشعرة بالدونية إزاءها، فهي تمثل سلوك الرعاع البعيدين عن التحضر والرقي الاجتماعي والسلوكي، وبذلك تعطي انطباعا سيئا عن الأمازيغي المعروف بخير الشيم ونبل الأخلاق.وهذا النوع من السخرية عنصر جارح لا يقدم ما يمكن أن يعتد به في إطار النقد الاجتماعي مما جعله يسقط في السخرية من أجل السخرية المضحكة فحسب.

ـ وقد تأتي :موضوعا رئيسيا للفيلم فتسيطر على مساحته من بدايته إلى نهايته كما في فيلم «ءونا يبين تسطات ءجروت »[3] ويتعلق الفيلم بثلاثة شبان وهم «بريك» والبشير وسليمان، هذا الأخير المتميز عنهما من حيث اهتمامه بعمله وشؤون بيته في الوقت الذي يتجسسان عليه ويستغربان مصدر مشترياته و أسباب تحسن أحواله ..

الشبان الثلاثة يقضون الكثير من وقتهم عند الحرفي» بوجمعة «صانع البرادع الذي يسمع من هذا وذاك، ومن وقت إلى آخر يظهر التهكم والسخرية من تصرفات وأقوال كل من «بريك» و«البشير» العاطلين. وحتى يبددا ريبتهما من مصدر مال سليمان قررا تتبع ما يقوم به، وقد حاول إقناعهما بالعمل كمصدر لتحصيل المال وتحسين الحال ولما لم يقتنعا صمم أن يلقنهما درسا بليغا :

* في اليوم الأول سيرافق سليمان «البشير» بعد أن أخبره أن مصدر مشترياته استغلال غبن المُغفلين من الناس، وبينما هما يجوبان السوق، كان سليمان بين الحين والحين يطلب منه بعض النقود ليشتري ما يحتاجه مدعيا أنه لم يصادف بعد مغفلا يستغله لقضاء مأربه.

* في اليوم الثاني سيقوم بنفس الأمر مع «بريك»، وهكذا سيكتشف الصديقان العاطلان المتسائلان في الأخير أنهما مغفلين سخر منهما سليمان. وبحنق وغيظ سيندفعان للانتقام منه، ولكنه كان ذكيا حين رحب بهما واستضافهما في بيته واعدا إياهما بكشف الحقيقة والمتمثلة في كون حماره هو مصدر ماله وغناه، إذ بمجرد تقديم العلف له يصبح روثه دُرًّا وجواهرَ، وبمجرد سماعهما ذلك قررا اشتراءه منه بعشرة ألف درهم. وبذلك يكون كل من بريك والبشير على موعد لإيواء الحمار بالتناوب، وفي الصباح سيكتشفان أن الحمار قد ملأ الأفرشة رَوْثا أثار غضب وغيظ زوجتيهما اللتين اتهمتاهما بالغبن والحمق والسذاجة . وفي الأخير سيكتشفان لعبة و سخرية سليمان منهما.

الفيلم برمته درس بليغ للمغفلين الذين يقضون أيامهم في القيل والقال بعيدا عن عمل يستفيدون منه ويفيدان به.

- وقد تأتي ثاوية خلف العبارات التواصلية اليومية وهنا تأتي في الأغاني و الأشعار التي تعتري نسيج السيناريوهات لكثير من الأفلام الأمازيغية.

- وقد تأتي سخرية متبادلة عبر الحديث بين شخصين أو أكثر كما في فيلم « تحكَّارْت»[4] خاصة في لقطة بها شخصان يلعبان «الورق» وهما تجادلان جدالا كله تهكم وسخرية وازدراء.

وبصفة عامة فالدراما الأمازيغية حافلة بالسخرية كعنصر مفيد في النقد من أجل المساهمة في التغيير السلوكي و الاجتماعي . على أن استعمال السخرية واللجوء إليها يجب أن يتم بدقة وحذر حتى لا تسيء إلى الأمازيغي بدل أن ترد الاعتبار إليه ولقيمه النبيلة.

هـــامش:

1 - « لعفيت ءومدوز » من إخراج رشيد أسلال - فكرة محمد العلوي - سيناريو وحوار رشيد أسلال.

2. فيلم «بوتزدايت » : إخراج أحمد أباعزي سيناريو بناني حسن - حوار نبيه أحمد.

3. فيلم «ءونايبين تسّطّات ءجّروتْ »: إخراج بوشتى الإبراهيمي - سيناريو :بودرق محمد.

4. فيلم «تحكارت» من إخراج محمد أوحسين ويوسف الخضري.

-5-

ملاحظات وخلاصات

لن يختلف الكثيرون جمهورا ونقادا بصدد مكانة وأهمية وجاذبية الفيلم الدرامي بغض الطرف عن لغته وهويته، وذلك وفق شروط فنية وإبداعية محددة، فالفيلم الدرامي يمارس تأثيره على النفوس بشكل أو بآخر، فيؤدي بذلك دورا منقطع النظير في الهيمنة على النفوس والمشاعر عبر الجرعات العاطفية، وعبر منعطفات الأحداث ومآلاتها، وبذلك يمتلك سلطة توجيه الأذواق والسلوك، فالفيلم يملك من الإمكانيات الإبداعية التأثيرية مالا يملكه غيرها، فإن شئت قلت إنه فن تثقيفي، وإن شئت فهو ترفيهي بامتياز، بل يجمع بين ذا وذاك، فهو الوسيلة الإعلامية التي تلقى الإقبال لدى الجماهير بمختلف مستوياتهم الثقافية، وذلك لمذاقها الخاص، فالتلفيزيون والفيديو من الأجهزة التي صار التوفر عليها ضروريا ضرورة الخبز والماء، وخير ما يستهوي الناس عبر هذه الأجهزة الأفلام الدرامية لما تحمله من مواضيع تفرض نفسها عليهم، فيتتبعونها بمتعة واشتياق.. ففي إعداد الفيلم الدرامي جهود متضافرة وتخصصات متكاملة، ولذا فالفيلم يجمع بين التأثيرات الموسيقية واللقطات المحبوكة المؤثرة والديكورات الخاصة، و الفضاءات المهيأة بالدقة المناسبة لتأثيرية الحدث وتعميق جاذبيته ...

ولابد من الإشارة إلى أن هذه العناصر وغيرها تحتاج إلى حرفية ومهنية عالية حتى ترقى إلى المستوى المطلوب .

وإذا انتقلنا إلى الحديث عن الفيلم الأمازيغي، فإننا سنكون بصدد الحديث عن دراما حديثة النشأة مقارنة بالدراما الغربية و العربية وحتى الفيلم المغربي الناطق باللسان الفصيح والدارج، على أن ذلك لن يؤثر سلبا على رقيه إذا آمنا بأن اللاحق يمكنه أن يستفيد من عثرات وثغرات السابق ... فالإرادة والدراسة والتمحيص أمور كفيلة بإحلال الدراما الأمازيغية المكانة اللائقة بها ...

إن الدراما الأمازيغية اليوم تتميز بجماهيريتها المتنامية في أوساط المغاربة .وهذه الجماهيرية تفرض على المهتمين والمبدعين ومنتجي الأفلام الأمازيغية التفكير في كل ما بإمكانه الحفاظ على هذا الإقبال الجماهيري الذي يعزز دور الأفلام ويشجع على المضي والاستمرار في العطاء الفني ..

والحديث عن الإقبال الكبير على استهلاك الدراما الأمازيغية ينبغي أن يجعلنا نضع في الحسبان إزاءه أنه قد يكون إقبالا انبهاريا، الدافع إليه جدة هذه الدراما وحداثة نشأتها، وهذا يقتضي ويستوجب التفكير والبحث في كل ما من شانه أن يرقى بالذوق والترقي بالجمهور المستهدف بها ترقيا متدرجا باختيارات متنوعة تحافظ على المستوى الإثاري لهذه الدراما، والحال أن الفيلم الأمازيغي بمرور الزمن سيتكشف عن بعض السقطات والثغرات التي لن تكون في صالحه ومنها:

- ظاهرة التكرار للتيمات والتشخيص لأدوار معينة.
- ظاهرة احتضان نفس الفضاءات لأحداث أفلام مختلفة موضوعا وسيناريوها.
- ظاهرة اللاتوازن في السيناريوهات التي تبنى عليها بعض الأعمال الدرامية.
- غلبة التربوي على الفني في كثير من الأحيان ...
- المباشرة في معالجة كثير من الظواهر الاجتماعية بعيدا عن مؤثرات صوتية وتصويرية ...ترقى بالفيلم إلى المنافسة الجمالية والإبداعية .
- تكرار التجارب وتكرار إسناد نفس الأدوار إلى شخصيات معينة في أكثر من عمل
- سرعة الإنجاز وقصور أداء الممثل.

فلا بد من الإخراج المتوفر على إبداعية التصوير والإخراج المنبني على الاختيار الفني الراقي والملائم لما وضع له، فالفيلم الدرامي بهذا الشكل فن متألف من فنون بجرعات تقتضيها الغاية منه، فهو سمعي بصري تشكيلي يحتاج إلى فضاء بمكونات فنية خاصة من قبيل الديكور، وتوزيع للضوء ومهارة الممثلين ورقي خطاب الحوارات وما إلى ذلك.

هذه السمات تجعل من الفيلم الأمازيغي الأداة التي تخدم القضية الأمازيغية بامتياز ...فإذا كان الإقبال على القراءة قليلا، فإنه بالمقابل نجد الدراما تجتذب إليها العدد الكبير من الناس، وبهذا يكون الفيلم الدرامي الوسيلة الناجعة التي ستخدم كثيرا من القضايا الأمازيغية كالاعتزاز بالهوية واسترداد الاهتمام بالتراث الأدبي وغيره ...علاوة

على تثمين القيم الإنسانية الفريدة التي عُرفوا بها...وقد نجحت أفلام في نقد كثير من القيم السلبية التي تغير نظرة الأمازيغي إلى العالم، وما يتطلبه التغيير والتقدم كما تجعله يعيد النظر في كثير من القضايا الاجتماعية وغيرها.

وهكذا ننتظر من الفيلم الأمازيغي ألاّ ينْجرَّ وراء التقليد الذي سيفقده «محليته» ممثلا الإنسان الأمازيغي بشهامته وبساطته وهمومه، محافظا على قيمه الروحية والاجتماعية بعيدا عن السقوط في مشاهد العراء الخادشة للحياء. الدراما الأمازيغية ينبغي أن تتشبع بنقد الواقع مع الإيحاء بالبدائل الإيجابية تفكيرا وقيما.

ننتظر من الدراما الأمازيغية تقديم الإنسان الأمازيغي بصورة تشرفه وتستحق أن يُقتدى بها بدل الاستغراق في الكوميديا المُنقصة من شأن الإنسان الأمازيغي.

ننتظر من الدراما الأمازيغية أن تخدم القضايا الأمازيغية عبر الفنون التي تؤلفها : الشعر والغناء وجمالية الحديث اليومي والإيقاعات الموسيقية ...

كما ننتظر منها أن تكون منقادة للطروحات النقدية الجادة التي لا يقتصر تناولها على الجوانب البراقة والسطحية التي قد تقتصر على الحديث عن شخصية أو شخصيات باعتبارها نجوما تستحق التوقف لمناقشة سيرتها وبعض أدوارها أكثر من غيرها.

ننتظر من الفيلم الأمازيغي أن يكتسب إبداعيته وجماليته نتيجةَ نقد يتسم بموضوعية تتناول الدراما تناولا تصويبيا يراعي الظروف والإمكانات، ويقترح في ذات الوقت البدائل الممكنة ...إلى جانب الإشارة إلى عناصر التميز والطرافة فيها، وكل ذلك سيساهم في تنشئة فرجوية تمتلك الحصانة النقدية والقدرة على إبداء الرأي إزاء الأفلام الأمازيغية بالصفة التي ننخرط بها جمهورا ونقادا. كلٌّ وفق مستواه. في الاستمتاع والتوجيه والتمييز والتقييم.

الفصل الثالث :

أفلام أمازيغية : قراءة عاشقة

-1-

رســالة.. ورسائل في فيلم تابْراتْ*

قصة الفيلم :

تدور أحداث الفيلم في قرية أمازيغية جميلة تسود بين حرفييها وشبانها وفلاحيها روح المودة والوئام وتبادل المصالح... وحدث فجأة أن توصل السكان برسالة من «موغا» فحواهـا رغبته في اختيار عمال مغاربة، سيعمل على نقلهم إلى فرنسا وهولندا وبلجيكا واعدا إياهم بتحسين أحوالهم، وينتهي الفيلم باكتشاف مؤسف يتعلق بوقوع الكل في حبال النصب والخداع، فصاحب الرسالة الحاضر إلى القرية لتنفيذ مراده لم يكن سوى محتال انتحل شخصية «موغا» وقد فر بسيارته بعد أن جمع من السكان مبالغ مالية كبيرة، ليترك الكل نادما وناقما مما وقع.

في الفيــلم رسائل :

الفيلم يحمل عدة رسائل – علاوة عـــــلى الرسالة الخادعة التي تمثل عنوان الفيلم– ويصب موضوع هذه الرسائل في ضرورة التمسك بالأرض والمَوْطِن بدل التيه والجري وراء السعادة الموهومة.

وإذا اعتبرنا كل خطاب رسالة نحاول عبرها البحث عن الدفع بالمخاطب نحو تطبيق فحواها انطلاقا من قرائن إقناعية، فإن الفيلم الذي نحن بصدد قراءته مفعم برسائل من ذا وذاك وتلك، رسائل تخدم الغرض العام الذي يسعى الفيلم إلى تبليغه، ويتعلق الأمر بالعمل على البناء خدمة للموطن انطلاقا من الاعتماد على الجهود الذاتية (فضاء الفيلم المتمثل في القرية القائمة معزولة في قلب صحراء مناسب اعتبارا من كونها تظهر مَلْمَحاً بيئيا يحتاج إلى تضافر الجهود من أجل تحسين مرافقها وزراعة أراضيها).

فموضوع الفيلم ومساحته الزمكانية تتقاسمها الأحداث عبر تصرفات ومشاعر وخطابات متبادلة تحمل وجهات نظر مختلفة، وجهات تنتظم في مسارين متقابلين :

– المسار الأول : مسار التخلي عن الأرض والسفر نحو بديل أجدى وأنفع، وللمنضوين تحت هذا المسار تبريراتهم الخاصة من قبيل الهجرة من أجل الرفع من مستوى العيش بالقرية، و التمكن من مورد مالي يساعد على رغد العيش ...

. المسار الثاني : مسار التمسك بالأرض وخدمتها انطلاقا من المعطيات المتوفرة للمنضوين تحت هذا المسار تبريراتهم من قبيل كون الهجرة للقرية لن يساعد سوى على إضاعتها وإخلائها والسفر نحو ثراء غير مضمون قد يكون البحث عنه طريقا نحو المجهول واللاعودة.

من مرتكزات الفيلم :

إن ثقل الفكرة المسندة إلى الفيلم من أوله إلى آخره كان مركزا على الشخصيات عبر تصرفاتها وخطاباتها ومظهرها علما أن في بعض الأفلام نجد التجسيد للموضوع فيها يتم عبر فضاء مفتوح يتداخل فيه المكان والزمان و المؤثثات بما فيها الموسيقى بشكل شبه متوازن**. وبدءا نشير إلى أن الشخصيات في الفيلم الأمازيغي غالبا ما تتفاعل فنيا وفق خطة الانتفاع والتماسك خدمة وإثمارا لمعززات فكرة الفيلم، فليس في الفيلم شخصيات يمكن خندقتها في جانبيات على حساب أخرى، وإنما نلاحظ ونستشف خطة الترابط الدافعة بالشخصيات نحو تأدية أدوار تتقاطع صوب تحقيق مقصدية مستهدفة بشكل شبه مباشر.

والشخصيات ركيزة في الفيلم الأمازيغي و لكل منها بناء يتطلب التهيئة ودقة الملمح ومناسبة الدواخل واللغة والأدوار المسندة إليها خاصة وأغلب هذه الأفلام تحاول إحياء عوالم وأحداث مرتبطة بماض ما. كل ذلك يقتضي جهودا إبداعية تجعل الحدث واقعيا مقنعا يجسد المبتغى منه بكل جدارة فيصير بذلك تصويرا لأحداث جرت في قلب الحياة. والحال أن الشخصيات في فيلم «تابرات = الرسالة » ظهرت بنوع من النضج والإتقان في الأداء بشكل مؤثر تأثيرا مبنيا على متناقضات يتقاسمها الفرح بالهجرة وحزن التوديع والمغادرة وأسف الفشل والسقوط في الخدعة المحيكة.

وسنعرض لتجسيد فكرة الفيلم انطلاقا من الإشارة إلى الشخصيات بشكل تصنيفي استنادا إلى تموقعها ضمن نسيج الأحداث كالتالي :

الحرفيون :

للحرفيين حضور مركزي خاص في الفيلم، فهم المجسدون لليد العاملة التي سيحدو بها الطموح نحو تغيير واقعها المعيش، وهي التي سيقع عليها النصب والاحتيال لتشعر بالندم والاقتناع بمواصلة العمل في قريتها.

الحرفيون في الفيلم يتحاورون، يتمازحون، يتبادلون الرأي والمشورة، تعتري أحاديثهم اليومية هموم المهنة ومآلاتها، وقد اتخذ ذلك تمهيدا فنيا يجعلهم صنفين، صنف يؤيد الهجرة، وصنف لا يرى فيها سوى التيه والضياع، ويتعلق الأمر بيعقوب الذي فضل المكوث في القرية، واشتراء أملاك من يرغبون في المغادرة، حيث سيضطر بعض الحرفيين إلى بيع ممتلكاتهم من أجل الحصول على مبلغ ألف درهم ثمنا لتذكرة السفر وفق طلب «موغا».

شيخ القرية « أمغار» :

شخصية مترفعة عن العواطف والمحاذير تفكر في المصلحة الجالبة للخير وفق منظورها فحسب. فلا تقبل من الرأي سوى ما يمليه عليها اعتقادها ومنظورها إزاء الأمور.

شخصية مركزية حركت أحداث النص انطلاقا من قيادتها وتوجيهاتها على ما ينبغي وما لا ينبغي أن يكون . فهي المشيعة لما ورد في الرسالة وهي المستقبلة لـ«موغا»، وهي المشرفة على اختيار العمال المرشحين لمغادرة القرية نحو الخارج. وهي أولا وأخيرا المقررة وقرارها هو القابل للتنفيذ. مقارنة بأطراف أخرى. فقد طبعت السرعة موقفها فنفذ المطلوب غير مبال بتدخلات كل من إمام المسجد وصالح الرجل الفلاح ذي العلاقة الحميمية بفلح الأرض والعناية بها.

إمام المسجد و«صالح »:

يعتبر إمام المسجد الشخصية التي لا تكاد تخلو منها الأفلام الأمازيغية، فلها أدوار مختلفة باختلاف مَحاوِر الأفلام، فهي الخادعة أحيانا، وهي المنافقة أحيانا، وهي المشعوذة أحيانا ... وهي في هذا الفيلم المتبصرة بأبعاد ما سيقدم عليه أهل القرية. فقد أدت دور الردع والمعارضة، فالإمام من أبرز المعارضين للهجرة سواء عبر حواره مع طلبته، علاوة على حَمّله همَّ ضياع أملاك القرية حين طالب من « صالح » اشتراء الأملاك من أصحابها بدل تركها ليعقوب (المشكوك في حسن نيته ربما) والذي فضل البقاء في القرية معتزا بمهنته (صنع البرادع)، وغرض الإمام من ذلك إرجاعها إلى أصحابها يوم عودتهم من الغرب.

وعلى ذكر «صالح» يعتبر الشخصية التي تمسكت بالأرض في خطاباتها وفي سلوكاتها من بداية الفيلم إلى نهايته، وقد انتهت رسالته وموقفه الذي تشبث به بالنصر حين خُدع الكل بمغريات غير مضمونة... وهو المقتنع بما يفعل رادا على كل الساخرين من مواقفه وسلوكاته إزاء القرية، ومن بين ردوده على من سأله عما إذا كان سيعيش - وهو الشيخ المتقدم في السن- حتى ينتفع بما يغرسه القولة المشهورة (زرعوا فأكلنا وسنزرع ليأكل من سيأتي بعدنا).

«موغا »:

شخصية أدت دورها التحايلي عبر الملبس ونوع السيارة واللغة المازجة بين الأمازيغية والفرنسية، وإظهار الإعجاب بمعالم القرية وموقعها. وقد جعلته كل السلوكات والمواصفات يفلح في النصب على الشيخ ومن هم تحت مسؤوليته. ولم يكتشف أمره إلا بعد فوات الأوان.

الشاب و أمه و عشيقته :

تنويعا لأحداث الفيلم وخدمة للموضوع الأساسي يقف المتفرج على أحداث مؤثرة خصوصا حين همّ الشاب بمغادرة القرية مع المرشحين لذلك حيث تجاذب مع عشيقته التي لا ترى في الهجرة سوى التيه والضياع، وقد تمكن من إقناعها فسلمته بعض الحلي سرا إتماما للمبلغ المطلوب من قبل «موغا»، كما أنه تجاذب مع أمه التي لا تؤيده في مسعاه، إلا أنه – بحكم كونه ابنها الوحيد الذي ليس لها إلا هو بعد موت أبيه – تمكن من أن ينتزع منها حليها وتأييدها لمغادرة مع الآخرين.

يعقــوب :

يمثل شخصية حرفي نشيط تعايش بإيجابية مع بقية الحرفيين، ويظهر من خطاباته ذكاؤه وإدراكه قيمة الأرض وأهمية التكامل والتضامن من أجل التضامن والكسب.

شخصية لم تغتر بالهجرة، ولم تكن مهتمة بمغادرة القرية لذلك يعد من الناجين من النصب والاحتيال إلى جانب كل من صالح وإمام المسجد.

هكذا نرى أن فكرة التشبث بالأرض تجسدت عبر التفاعلات بين شخصيات بعضها يحمل موقف الاندفاع نحو مغادرة القرية بحثا عن الثراء لتحسين ظروف العيش وشخصيات ترفض المغادرة وتفضل البقاء والتضحية من أجل الرفع من شان القرية اعتمادا على

الجهود الذاتية بدل البحث عن سعادة قد تكلف الكثير فتتحول إلى شقاء. وقد انتصر كاتب القصة لموقف الشخصيات الأخيرة حين جعل مسارها في آخر الفيلم مسار المنتصر الناجي من الغبن والانخداع.

الفيلم يقدم رسالة إنسانية وتربوية راقية عن وجوب التمسك بالأرض والموطن بدل الخروج عن مسار الحياة الاعتيادية بحثا عن حظوة بسعادة وهمية.

لقد كانت خاتمة الفيلم خاتمة تراجيدية لأنها تمثل لحظة الحسم بين من سيودع القرية ومن سيفارق والدته وعشيقته..، وبين من تحدوه الفرحة العارمة للهجرة كبديل مناسب للقرية ووضعها الباعث على التشاؤم، وبين من سيبقى منتظرا إياب المهاجرين في ريبة وشَكٍّ. علاوة على اتهام مفاجئ للشاب المدعو «أركاز » بسرقة الخنجر المُهْدَى إلى «موغا» اتهام أثر على أمه وعشيقته، لكن «صالح» المعروف بتعلقه بالقرية وبصلاحه برَّأه من تلك الجريمة... والمفاجأة الكبرى تمثلت في إعلان خادم ورسول شيخ القرية أمام الجميع بأن «موغا» لم يكن سوى خادع بوعود كاذبة، لينتهي الفيلم في مشهد يؤكد على وجوب الاعتزاز بالموطن وخدمته. ولقد كانت الخاتمة مؤثرة لكونها خاتمة دامعة اعترتها أحداث مفاجئة خدمت حبكة وتشويقية الفيلم.

ملاحظات حول الجانب التقني للفيلم:

كثيرة هي الأفلام التي يرجع سر نجاحها إلى جودة السيناريو، وهو بناء بصري وصياغة فنية وأدبية إبداعية تحمل ما سيشكل النسيج الرئيسي لفيلم معين، وهو علاوة على ماسبق يتضمن مواقف مقترحة، يراها السيناريست مؤهلة على أن تشكل أحداثا درامية تستحق المشاهدة.

وفي فيلم : «تابرات» سيلاحظ المشاهد مدى التماسك المتين بين أحداث وعناصر السيناريو، وقد ساعد على نجاح الفيلم إلى جانب ذلك. كما أشرنا إليه سابقا حسن أداء الشخصيات التي ناسبتها التشخيصات المسندة إليها.

سيناريو الفيلم مفعم بالتوقعات والأحداث المشوقة عبر وصلات متراتبة تراتبا منطقيا.

ولا يخفى ما للإخراج والصوت والمونتاج من دور في الوصول بالفيلم إلى مرتبة النضج الفني المنشود، وقد جاءت هذه العناصر إلى حد ما في المستوى المأمول.

فضاء الفيلم وديكوره لا يختلف كثيرا عما هو مألوف في الأفلام الأمازيغية السابقة، وقد برع المخرج في استغلاله استغلالا دراميا مناسبا لقصة الفيلم والرسائل التي يحملها.

إن إحكام الجانب التقني للفيلم وتماسكه ضمن مقصدية مضمونية وإبداعية كفيل بأن يفضي إلى إنتاجات درامية متميزة، وهذا ما نتمنى أخذه بعين الاعتبار من قبل منتجي ومخرجي الأفلام الأمازيغية.

ونشير إلى أن العناية الملحوظة بالإخراج والمونتاج والصوت أعطى للفيلم نكهة إبداعية خاصة تميزه عن كثير من الأفلام الأمازيغية التي تتشابه مكوناتها وشخصياتها وحتى بعض أحداثها.

وتبقى الأفلام الأمازيغية مساهمات ينضاف بعضها إلى بعض، وعبر تراكمها تصير نتاجا قابلا لوجهات نظر تبرز مزاياها وهناتها، كل ذلك

يتطلب نقدا سيتخذ منفذا لإعادة النظر في فنيتها المحتاجة إلى مزيد من البحث والجهد والإبداع.

هـــامش:

* فيلم «تابرات» من إخراج :علي أيت بوزيد – سيناريو وحوار: الحسين برداوز – قصة وفكرة علي أيت بوزيد.

-2-

المال عَدوًّا للصحة و القيم
قراءة في فيلم «أزبار» *

- **محور الفيلم :**

الفيلم بأحداثه المتسارعة يمثل مَلْمحا لصراع أجَّجَتْه مفارقات اجتماعية لتتمخض عنها معاناة ومنغصات نفسية تواجهها شخصيات تعاني العوز والفقر، وقد برز دور المرأة المتحررة والمتقلدة لمنصب القيادة مما حَّولَها إلى المرأة البديلة القادرة على التسيير والتأديب، و إصدار القرارات بصرامة خاصة تُبْديها مشتاقة وعازمة على الأخذ بثأرها من الرجل المسيطر على زمام التسيير منذ زمن، فصارت متعربدة مضَيِّقة على الرَّجل متمثلا في شخصيات منها «الشيخ » الذي يتصرف ذليلا جبانا خاضعا تحت إمرتها، إلى جانب زوج عاطل يعاني الفقر والتوبيخ والتهديد من امرأته التي استدعته وشكته إلى القائدة بحجة حرمانه إياها من أضحية العيد، وحين برر فعلته بكونه لم يجد عملا، عيَّنته القائدة خادما لديها، ولجهله وأمِّيته فقد أساء إليها بإعطابه لحاسوبها حين قام بغسله وهو ينظف البيت جهلا، علاوة على سرقته بعد ذلك لأضحيتها إرضاء لامرأته التي أجبرته على ابتياع الأضحية بأية وسيلة، ويقبض على الرجل لينضم إلى قافلة السجناء، وهناك سيصادف سجينا يكتب الشعر الأمازيغي باحثا عمن يلحن ما كتبه، فيجد ضالته في الزوج المحروم و السجين الجديد. وبعد خروجه من السجن سيستضيف ابن عمه الذي عاهده بتزويجه ابنته، لكنه غدر به حين جاء ثري يبدو من ملبسه أنه خليجي يحمل حقيبة نقود، مما جعل الشاب يغادر بيت عمه بغيظ وحنق.

الخليجي الثري مريض بالرعاش وحين جالس الرجل الفقير مد إليه الحقيبة الملآنة بالنقود وبمجرد النظر إليها انتقلت إليه الرعشة التي أصيب بها الثري، هذا الأخير الذي اصطحب ابنة الرجل زوجة له مقابل النقود التي جعلت من الرجل الفقير معتوها لن يستفيد من الثروة التي حصل عليها.

«أزْبار» (الوجع، الألم) في الفيلم :

الفيلم في مجمله يبرز الكثير من المعاناة والمنغصات لحياة ونفسية الشخصيات المديرة لأحداثه ويظهر ذلك في:

♦ فقر الزوج الذي لم يستطع أن يلبي رغبة زوجته (اشتراء أضحية العيد)، لتدفع به إلى القائدة التي وبخته واتخذته خادما في بيتها، لكنه لم يفلح في المهام والخدمات الموكولة إليه رغم بساطتها.

♦ «الحاج» صديق الزوج الذي حاول أن يهبه خروفا لكن امرأته حالت دون ذلك مما جعله يشعر بالذل والمهانة أمامه.

♦ لجوء الزوج إلى سرقة خروف من بيت القائدة تلبية لطلب امرأته وهروب الأضحية المسروقة منه، ثم القبض عليه بتهمة السرقة، وسجنه بعد ذلك.

♦ ندم المرأة وزوجها يُلحَقُ بالسِّجن.

♦ السجين الذي صادفه الزوج وهو يكتب أشعارا ضمها ما يخالجه من شجون وأحزان.

♦ المرأة القائدة التي أرادت تشغيل الزوج العاطل إذلالا له، ليُعطِبَ حاسوبها، ويسرق خروفها...

♦ الشاب الحالم بالتزوج من ابنة عمه ليخيب أمله أمام إغراءات الثري الذي يستغل ماله لإشباع شهواته ليس إلا.

نحن إذن أمام جملة من الأوجاع والأحزان والمعاناة المتشابكة المتقاطعة، ولعل عنوان الشريط مناسب لما وضع له، فـ«أزبار» الذي يعني المغص والوجع والألم يسري معناه ووجوده على نسيج الفيلم مجسدا من خلال أحاسيس ومشاعر ومقاساة شخصياته.

والمتتبع لأحداث الفيلم سيجد أن الفقر يعد العامل الأساس المحرك للسلوكات المنافية للأخلاق والأعراف، فهو الكامن وراء الأحداث والصفات البارزة في الفيلم : السرقة، الأمية، التزويج بالإكراه، الإذلال، فقدان الصواب والحمق بمجرد رؤية محتوى الحقيبة الملآنة بالأوراق النقدية..

وعلى الرغم من بعض الهِنات الفنية الخاصّة بالانتقال من مَشْهد إلى مشْهد، وعلى الرغم من بعض النواقص الفنية كالفيديو كليبات المتخللة لأحداث الفيلم والتي تتحدث

عن المعاناة بوجوه مبتسمة وحركات راقصة كما لو أن الأغاني أغاني فرح ومسرات، وعلى الرغم من تواضع النص المعتمد جوهرا لأحداث ومكونات الفيلم، وعلى الرغم من المتناقضات التي لا تخدم فكرة محور الفيلم انطلاقا من مواقف صادرة من المرأة، فالقائدة التي تمثل الثورة والإجهاز على سلطة الرجل سيتناقض موقفها المناهض الثوري في امتداده عبر شخصية امرأة الزوج الخاضعة لسلطة المال وتزويج ابنتها الوحيدة للغني العجوز المريض، نزولا عند رغبة زوجها، وعبر موقف الفتاة المتزوجة بذاك الثري بدلا من ابن عمها الشاب الوسيم الذي هو في سنها، إذ تبدو في لقطات الفيلم مبتسمة تظهر- إلى حد ما- رضاها بالحاصل .. بالرغم من كل ذلك فإنه تمكن من إيصال فكرته المحورية المتمثلة في كون المعاناة من الفاقة والفقر المدقع قد يزيدها المال الكثير عبئا وتفاقما، وبدل أن يحمل إليها دواء يحمل إليها ذاء.

ملاحظات حول الجانب التقني والفني في الفيلم:

من الهنات والثغرات التي سقط فيها الفيلم الأمازيغي تماثل التيمات المتناولة، وتشابه الوسائل الفنية الخاصة بمعالجتها، فالمشاهد العادي أو الناقد سيشعر بالرتابة وهو أمام أفلام أمازيغية تتكرر موضوعاتها وأحداثها، وسنشير بنوع من التركيز إلى ذلك في صفحات قادمة.

وفيلم «أزبَّار» يدخل بصفة ما في هذا السياق، فالسيناريو الذي بني عليه ـ في نظرنا ـ يعتريه اضطراب يتعلق بالوحدة الموضوعية لقصته، علما أن السيناريو في حقيقته يشكل جسرا وحلقة بين ما هو أدبي إبداعي وما هو سينمائي بصري ينتظر التحقق.

فإذا انطلقنا من عنوانه «أزبار» الذي يعني الألم والوجع، فإننا نجده عنوانا لا يتحقق تبريره بشكل متواجد بتركيز في ثنايا الأحداث، ففي بدايات الفيلم يتبين للمشاهد أن أحداث السيناريو منصبة على تبيان سيطرة المرأة وحلولها محل الرجل من حيث السلطة، إلا أن الفيلم يتخذ ـ بشكل ما ـ منعطفا آخر يتعلق بالفقر المفضي إلى اتخاذ بنت الرجل والمرأة الفقيرة كسلعة بيعت لرجل غني مسن، وهذا الحدث بالذات جعل السيناريو يقع في مفارقة تتعلق بمسار منطقي خطي يشكل جرعة فنية مركزة تقتصر على مسار حدثي متنامي واحد. فقد انتهى الفيلم بعرس وثراء وغناء وفرحة حد الجنون بالنسبة للزوج بالخصوص.

البساطة المطبوعة بالفكاهة والتراجيديا لا تخلو من براعة أداء الممثلين ضمن الديكور والفضاء القروي وشبه القروي المعروفين في شتى الأفلام الأمازيغية، ولابد من الإشارة إلى كون تصوير الفيلم واللقطات وتوازنها من حيث المدة الزمنية جاءت في مستوى لا بأس به.

الأغنية في الفيلم والتي تخللته أكثر من مرتين، حسب اعتقادنا لم تضف الكثير لتعميق فكرة قصة السيناريو غير المحددة بدقة أصلا. ومن هنا تأتي أهمية إحكام التقسيمات الكبرى والمتكاملة المشكلة للفيلم مضمونيا وفنيا أيضا.

ويظل الفيلم الأمازيغي عموما فيلما له شعبيته الملفتة، كما صار له تراكم وإسهام في إثراء الدراما الوطنية بأفلام تراثية تؤرخ بشكل ما لبيئة ومعاناة وأعراف وعادات وأخلاق الأمازيغ والإنسان بشكل عام.

هـــامش:

* فيلم «أزبار» : إخراج أحمد بادوج – إنتاج إماص فيزيون.

-3-

صمود الحق وهزائم الباطل
قراءة في فيلم «سيدي محمد وعلي»*

قصة الفيلم :

تتعلق قصة الفيلم بسكان دوار أمازيغي تنشأ بينهم بين الحين والحين مناوشات وخصومات يؤججها مشكلان رئيسيان يتعلق الأول بماء الري والثاني بتوزيع محاصيل «argane».

الخصومات والصراعات ستجد حلا لها على يد «سيدي محمد وعلي» الرجل الغريب الذي حل بالدوار فجأة، حيث عقد القرعة بين الفريقين قصد الاستفادة من المحاصيل بالتناوب، ويبدو أن مشكل ندرة الماء وانعدامه أحيانا من اختلاق المدعو «العربي» الذي يدعي العلم والمعرفة بما ينبغي وما لا ينبغي أن يكون. وقد تبين من خلا ل الأحداث أنه عقد اتفاقا سريا مع «قاسم » من أجل الاستفادة من ماء النبع، في الوقت الذي يعيش الدوار - الذي يتدخل العربي في شؤونه - مشكل الجفاف، فلا يأتيه الماء إلا بعد ذبيحة، ليغيب تارة أخرى فيعيش الدوار المأساة والمعضلة من جديد.

هذا المشكل سيجد حلا على يد «سيدي محمد وعلي» حين ذهب بنفسه إلى حيث منبع العين ليجده مسدودا من قبل مجهول فيقوم بمعالجة الأمر..

يركض الماء نحو الدوار وأهله ينتظرون بشوق وأمل كاد أن يتحول إلى يأس، وبوصول الماء تتعالى صيحات الفرح والكل يحيي ويبارك ما قام به : «سيدي محمد وعلي» فينخرط الجميع في حفل بهيج.

يغتاظ «العربي» ويستبد به الحنق وكيف لا وهو المختلق لصراعات يقتات من ورائها مستغلا سذاجة وثقة الناس به. وبذلك يهدد «سيدي داود» أحد كبار أهل الدوار الذي استضاف «سيدي محمد وعلي» عدوه اللدود الذي أفسد عليه حيله الشيطانية، لذا سيدبر طريقة لقتل هذا الأخير بدس السم له في سمن بمساعدة خادمه الذي نفذ الأمر والناس

نيام، والمفاجأة أن المقتول بالسم صار «سيدي داود» بدل عدوه الأول والأخير «سيدي محمد وعلي». و قد حاول العربي إلصاق تهمة القتل والتسميم بسيدي محمد وعلي، لذا حرض على قتله والتخلص منه، وحين تعرض له جماعة من شباب الدوار همُّوا بتصفيته، أقنعهم بأن لديه ما يستطيع به استشفاء الطريح فخلوا سبيله، ومن سوء حظ العربي نجاح «سيدي محمد وعلي» في مداواة المريض المسموم ليعود إلى الحياة من جديد. وبذلك سيحاول أن يقوم بمحاولته الأخيرة التي يعتقد أنها الناجعة في الانتقام من «سيدي محمد ءوعلي» وهي حجز النور عن القرية، وقد تمكن إلى حد بعيد من إقناع البعض بقدرته المثيرة، ولكن سيدي «محمد وعلي» قام بحسابات ليطمئنهم بأن الشمس ستعود بعد حين لأن السبب في الظاهرة خسوف لا أقل ولا أكثر.

يصير الكل ناقما على العربي الذي هرع إلى بيته وقد التحق به خادمه المطيع، الذي أثار غيظه حين قرر التخلي عنـــه واهبا إياه دراهم معدودة ثمنا لما أسدى إليه من مساعدة تتعلق بإخباره عن كل ما يجري في الدوار تقديرا واحتراما له، وأمام شعور الخادم بالمهانة والاستخفاف ضربه ضربة قاتلة أنهت حياته وكان ذلك نهاية لأحداث الفيلم.

ملاحظات بصدد الجانب الفني للفيلم:

بدءا نشير إلى أن الفيلم متميز الإخراج والأداء للأدوار المجسدة للأحداث مقارنة بثلة من الأفلام، ويرجع ذلك إلى كفاءة الشخصيات، وإلى التماسك وجودة الحبكة بين أحداث قصة الفيلم.

بالإضافة إلى تناول الفيلم للصراع بين من يستغل سذاجة الناس وطيبوبتهم وعقدهم للثقة فيه دون مساءلات، وبين من يحاول كشف الخداع وتصحيح نظرة الناس إزاء كثير من الأمور. ولعل هذا التناقض هو العنصر الكامن وراء الإثارة الملحوظة على الفيلم فكلا الشخصيتين - البطلين - قويتان في مواقفهما وخطاباتهما المختلفة، والأهم من ذلك أن كل شخصية يميزها التجانس في كل الخطابات المسندة إليها والأدوار التي تتقمصها بعيدا عن الارتباك والتصنع الذي تبدو من حركات وحديث غير المتمرس من الممثلين في بعض الأفلام.

الانتظارات وتشويقية الفيلم:

الفيلم غني بالترقبات والانتظارات، مما يجعل المشاهد يتتبع أحداثه مفعما بفضول وتطلع لمعرفة مسار كل حدث على حدة، ونورد هذه الانتظارات كالآتي :

- انتظار السكان للحل الذي سيدلي به الضيف الجديد المفاجىء وهو «سيدي محمد وعلي».
- انتظار السكان للماء الذي سيعمل الضيف على الإتيان به.
- انتظار رد العربي على ما ما قام به «سيدي محمد وعلي».
- انتظار ما ستسفر عنه عملية التسميم التي وراءها العربي" .
- انتظار رد فعل أهل الدوار إزاء مرض «سيدي داود» الذي سقط طريح الفراش بمجرد تناوله السمن المسموم.
- انتظار نتيجة البحث الذي قام به شبان القرية بحثا عن «سيدي محمد وعلي» المتهم بتسميم سيدي داود.
- انتظار تنفيذ سيدي محمد وعلي وعده باستشفاء المسموم.
- انتظار ردة فعل العربي وقد تمكن «سيدي محمد وعلي» من استشفائه.
- انتظار السكان تنفيذ العربي لتهديده بقدرته على إخفاء نور الشمس عنهم.
- انتظار السكان عودة نور الشمس إلى دوارهم إلى حد فقدان بعضهم الثقة في «سيدي محمد وعلي» ومستضيفه» سيدي داود».
- انتظار رد فعل كل من العربي وخادمه المخلص.
- انتظار ما سيفعله خادم «العربي» وقد قرر أن يرحل متخلى عنه مقدما إليه بعض النقود.

إنها انتظارات تجعل المتفرج يتتبع أحداث الفيلم بتشوق واهتمام، وقد زاد من هذا التشويق اتزان الأحداث والإخراج وجمالية الصور المؤطرة للأحداث.

من شخصيات الفيلم :

وإذا حكمنا على نجاح الفيلم قصة وأداء فإن نسبة من هذا النجاح ترجع إلى حد كبير إلى الشخصيات التي جسدت الأدوار المسندة إليها تجسيدا متميزا، على أن التميز الفريد يتمثل في الثنائيتين المثلتين للأدوار الرئيسية في الفيلم وهي :

1 - «سيدي محمد وعلي» ومستضيفه «سيدي داود»

2 - «العربي» وخادمه المطيع.

شخصيات أتقنت أدوارها، إذ لا نحس تصنعها ولا التغير الحركي المخل بالانسجام الذي ينبغي أن تحتفظ به الشخصية وهي تؤدي دورها. فالشخصية المتقمصة للدور مخلصةً له، تصبح شخصية موحدة الفعال والأقوال لا يمكن أن يلاحظ عليها الفلتات الفاضحة التي تؤشر على ضعف التحكم في التعاطي مع الأداء...الممثل الحقيقي ينسيك شخصه وهو يتلبس بالشخصية التي يتقمصها تقمصها.

فالعربي المحتال المشعوذ المدعي للصلاح وإرادة الخير للسكان جعل من نفسه شخصية مؤثرة بخطاباتها، واشد الناس تأثيرا وإعجابا بها خادمه الذي يؤيدها في كل شيء. يتجسس، يُبلغ، يَشِي، ويؤمن بانتصار سيده مهما كانت الأحوال. هذه الشخصية (العربي) المنخرطة في صراع مع «سيدي محمد وعلي» الذي أبى إلا أن يفضح مسار خُدَعِه وتحايله على الناس باسم الدين والعلم والشعوذة.

شخصية العربي أعطت لنهاية الفيلم صورة مأساوية مفاجئة إذ تم مقتله من قبل خادمه المطيع في حالة شعر فيه بأنه لا يعترف بالجميل، وأنه مخادع محتال.

أما «سيدي محمد وعلي» فقد كانت الشخصية الحكيمة المجربة الخبيرة بالأحوال، المتسامحة، المجسدة للصلاح.. شخصية هادئة يبدو من فعالها أحيانا بعض الخوارق.. «سيدي محمد وعلي» لا يعتبر عدوه عدوا يتمنى له الزوال، بل يدعوا له بالهداية والصلاح. لا يدعي الإتيان بالخوارق وإنما يبرر للناس ما يقوم به بما يدل على خبرته بأمور الحياة. وهو إضافة إلى ذلك شخصية ربطت حسن العلاقة والصلة بالصغار والكبار...وقد قامت شخصية «سيدي داود» بأدوارها بتميز وكفاءة ظاهرة، وبذلك تقابلت في الفيلم شخصيات توزعت عليها أحداث الفيلم الرئيسية وتتمثل في «العربي» وخادمه المطيع، و«سيدي داود» وضيفه الحكيم.

الفيلم بإخراجه وديكوره وفضاءاته يراكم من جوانب تميز الفيلم الأمازيغي الذي يتأرجح بين الجودة والرداءة باحثا عن الأفضل، مستفيدا من عثراته وسقطاته، وكيف لا وكل نجاح يستند إلى الاستفادة من عثرات وإخفاقات سابقة.

سيناريو الفيلم: إن السيناريو يعتبر الدعامة الأساسية للمادة الفيلمية، فهو يمثل دعامة وجوهر التركيب الفني والسردي الذي يتأسس عليه الفيلم، علاوة على براعة المونتاج والإخراج وما يرتبط بهما من العناصر الفنية الأخرى، فقد يكون النقصان والرداءة في أحد هذه العناصر كفيلا بالحد من جودة الفيلم، والحال أن فيلم «سيدي محمد وعلي» قد أنجز بسيناريو سيلاحظ المشاهد امتيازه عن السيناريوهات المألوفة في أفلام أمازيغية، فقصة السيناريو متوازنة من مختلف الجوانب فهو سرديا محكم الحبكة مع اعتماد تشويقية الحدث المفضي إلى نهاية هي انتصار لأحد المتصارعين : «سيدي محمد وعلي» المصلح الهادئ العادل المتدين و«العربي» الأناني المحتال المحكم قبضته على رقاب أهل الدوار بادعاء القدرة الخارقة للإتيان بماء الري في الدوار المعاني من الجدب والقحط.

وقد ساعد دور الوسيط بين السكان - الملتفين حول سيدي داود وسيدي محمد بنعلي - مقابل العربي - الذي اكتُشف احتياله وخداعه - على التوازن الفني من حيث الأحداث التي يطبعها الصراع وتضاربُ المصالح.

الحوار زاد السيناريو متانة واتساقا، فهو بعيد عن الارتجال والتصنع والركاكة البادية على بعض الأفلام الأمازيغية كفيلم «إلا ربي» = «الله موجود» الذي نوافق بصدده الناقد «عمر إذثنين» حيث غياب التلاحم المنطقي والمحبوك للأحداث ومجرياتها.

إلى جانب ما سبق نلاحظ التحكم في استخدام اللقطات استخداما فنيا، فقد لجأ المخرج إلى اللقطات بشتى أنواعها محترما استخدامها الفني بامتياز، فالانتقال باللقطات وفق الأحداث المتنوعة في الفيلم أدى دورا جعل الفيلم متين الصلة بين المرئي والغاية منه بشكل خدم الفيلم فنيا وجمالية.

في الفيلم نجد اللقطات بشتى أنواعها: اللقطة الشاملة وتتعلق بمنظر القرية التي ستجري بها أحداث الفيلم، قرية نائية تبدو الطبيعة فيها مائلة إلى الجفاف، ولذلك صلة مباشرة بالحدث الرئيسي في الفيلم.

كما نجد اللقطة الشاملة التي تهدف إلى تبيان الشخصية في محيطها وتجلت هذه اللقطة في تبيان «سيدي محمد وعلي» كعابر سبيل. كما استعملت اللقطات القريبة التي

تستعمل أثناء الحوار... وهكذا جاءت لقطات الفيلم لوحات ناطقة لا يمكن نكران جماليتها وتعبيريتها.

ونسجل كون الإنارة في الفيلم قد حققت المراد والغاية منها، فالفيلم وفق أحداثه ليلي ونهاري وقد تجسد ذلك وفق التحكم الدقيق والمدروس للإنارة المستخدمة في إخراج الفيلم.

الموسيقى التصويرية كانت منسجمة مع الحدث فرغم كونها أحادية الإيقاع بشكل عام فإنها تغير من إيقاعها تغييرا طفيفا يتطلبه الموقف الدرامي واللقطة المستهدفة بالمشاهدة.

وختاما فكل فيلم أمازيغي لا يخلو من إضافة ودور جمالي وتربوي وتنويري.

ينضاف إلى التجربة الفنية المعززة للتراث والثقافة الأمازيغية بشكل عام.

هـــامش:

* فيلم « سيدي محمد وعلي» : إنتاج نبيل عيوش- إخراج إبراهيم شاكيري.

1. عمر إذ اثنين، عن الفيلم الأمازيغي : مقالات وآراء، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، البوكيلي للطباعة والنشر والنوزيع، الطبعة الأولى 2006م، ص: 114.

-4-

الدراما الأمازيغية والتكرار الملفت
فيلم «لالة أمْسيمْسة»* و«تفْقيرت دِ إبْليس»**
نموذجا.

تتعلق أحداث الفيلم بامرأة ساحرة تُدعى «لالة أمسيمسة» تمكنت انطلاقا من ادعائها معرفة الغيب أن توقع الكثير من سكان قرية أمازيغية في صراعات ومشاكل (خصومات وفُرقة وتشرد..) ...فقد تمكنت من تحريض الحاج على ابنه «مومو» فطرده هو وزوجته «تودة» مشردين يواجهان المجهول... وتمكنت من تحريض شاب على أمه الأرملة - كان يريد نصيبا من المال الذي خلفه أبوه -، وزودته بسائل مخدر سام جعلها تفقد وعيها ولم تستجب لطلبه، فصار بذلك فاقدا للمال والوالدة، كما تمكنت من التسبب في العراك الذي نشأ بين الحاج و الفقيه - الذي انتقم منها وتمكن من طردها من القرية سابقا - حيث أوشت إليه بوجود بقرة هذا الأخير في حقل من حقوله فتعاركا عراكا اعتبرته انتصارا لها ...

الفيلم يقدم أحداثا متوالية بطلتها ومحركتها الرئيسية «لالة أمسيمسة» المرأة الساحرة الشريرة.

قُدمت أحداث الفيلم ببساطة المؤثثات والمؤثرات ضمن فضاء جميل يتعلق بقرية من القرى الأمازيغية المتميزة بطبيعتها الأخاذة، ورغم ذلك فقد أفلح الفيلم في إيصال فحوى موضوعه النقدي لبعض السلوكات والقيم السائدة في المجتمع ومنها التعاطي للسحر، والرضوخ لتوجيهات السحرة بما تحمله من مخاطر تهدد تضامن وتآزر الناس في الدواوير والقرى الأمازيغية.

وفي اعتقادنا يرجع النجاح النسبي لهذا الفيلم إلى الشخصيات التي أدت أدوارها بمظهر العفوية والتلقائية.

إلا أن ما يؤخذ على هذا الفيلم وكثير من الأفلام الأمازيغية الأخرى ظاهرة التكرار في مواضيع السيناريوهات والملابس و الفضاءات ...

فموضوع وأحداث وعنوان وحتى شخصيات هذا الفيلم تجعلك تستحضر مباشرة فيلم «تفقيرت » دِ «إبليس» ويمكن إيضاح ذلك على الشكل التالي:

فيلم « تفقيرت دْ بليس »	فيلم إبليس دْ تفقيرت
العنوان : العجوز وإبليس	العنوان لالة أمسمسة وهي امرة عجوز وإبليس .
الشخصيات: ـ العجوز ـ إبليس ـ الفقيه ـ سكان قرية أمازيغية	الشخصيات : ـ العجوز ـ إبليس. ـ الفقيه. ـ سكان قرية أمازيغية.
البطل الرئيسي المحرك للإحداث : العجوز الساحرة الموقدة لنار الفتنة بين الناس بدهائها	البطل الرئيسي المحرك للإحداث : العجوز الساحرة الموقدة لنار الفتنة بين الناس بسحرها
العجوز تمكنت من غلبة إبليس وإخافته	«لالة أمسمسة » طالبها إبليس وقد تحول إلى بغلة بفك اللجام عن فمه فأبت ذلك.
الفضاء : قرية جميلة المكونات بسيطة البنايات.	نفس الفضاء: قرية بحقول جميلة وبنايات طينية بسيطة.
ملابس العجوز وهيئتها ملابس بالية، مقنعة تحمل صُرة على ظهرها، وتعتمد في سيرها على عكاز وهي تتوعد وتظهر الشماتة من مصدقيها.	نفس الملابس، ونفس الوضعية، ونفس السلوك.
ملابس ووجه ولحية إبليس البيضاء	هي نفسها الواردة في الفيلم.

إن ظاهرة التكرار في الأفلام والإبداع بصفة عامة ـ من حيث الموضوع ـ ليست عيبا، فكثير هي النصوص المتخذة للغيرة والإخلاص وغيرهما موضوعا لها، إلا أن بعضها يتميز عن البعض انطلاقا من الأسلوب المتخذ وسيلة للمعالجة والتقديم. فجودة الإبداع تستند أساسا إلى الشكل والتقنية الإبداعيين قبل الموضوع. إلا أن بعض الأفلام تكرر نفسها كليا أو جزئيا بصفة اجترارية تسيء إلى مستواها. فعلى المنتجين وكتاب السيناريو والمخرجين الاطلاع والمتابعة لكل ما ينتج من أفلام أمازيغية وغيرها تجنبا للتكرار والاجترار، وتجنبا لإبعاد الجمهور المقبل على استهلاك الفيلم الأمازيغي.

هـــامش:

* فيلم « لالة أمسيمسة د إبليس »:

- إخراج: إبراهيم الحنوضي (بانكو) .

مساعد المخرج : توفيق شائق.

** فيلم «إبليس دفقيرت» :

قصة كيلو إحيحي- سيناريو: كريم عمر –

إخراج : إبراهيم حنودي.

-5-

المرأة : خضوع وحرمان في ظل النعيم.
قراءة في فيلم «دادا بيهي»* نموذجا.

للمرأة في الفيلم الأمازيغي تواجد خاص، وهو تواجد طبيعي نابع من مختلف الأدوار والمهمات التي تضطلع بها في المجتمع، فهي الأم وهي الحاطبة المزارعة أحيانا والراعية والبائعة أحيانا... إلا آن المثير للانتباه كوْنُ هذه الأدوار كثيرا ما يُغَيَّب الاعتراف بها، وهذا ما تسعى بعض الأفلام الأمازيغية إلى التعريف به من قبيل لفت النظر إلى أحوالها وحقوقها المستباحة من قبل الرجل.

وفي هذه القراءة سنتناول وضع المرأة داخل فيلم «دادا بيهي» ومعاناتها التي لاترجع سوى إلى تصرفات زوجها ونظرته الضيقة إلى الحياة.

وقبل الحديث عن محور المقال لابد من إشارات عامة حول الجو العام الغالب على الفيلم في ارتباط مع بطله المسمى ب «دادا بيهي».

يلاحظ المتتبع لأحداث الفيلم الأداء المستحسن لمثل البطل الرئيسي «دادا بيهي»، فهو ممثل أدى ما أسند إليه من أدوار أداءا ممتازا من حيث تجسيد المواقف بواقعية خاصة، وبصورة تجسد صدق التصرف والتشخيص بجدارة وكفاءة عالية، وهو ما ينقص ثلة من الممثلين في الفيلم الأمازيغي. لقد تمكن من تشخيص الجاهل المخضع للرقاب بالمال، وقد استطاع بهذا الأخير أن يصير المحذور المهاب فصار مخيفا للفقيه، للشيخ، لشبان الدوار وكهوله...وصار في ذات الوقت الشخصية الكريهة التي لا تَألف ولا تُؤلف، صديقه حماره، وهمه جمع المال، وشؤون الحقل، وطرد كل من يحاول التقرب إليه كيفما كان، حتى زوجته وخادمه سعيد الذي يشقى في حقوله بلا مقابل.

لن نتناول تسلط «دادابيهي » على جميع أهل الدوار وإنما سنقتصر على تمظهر الظلم والحرمان الذي تواجهه المرأة في بعض القرى والدواوير الأمازيغية، وبذلك يكون الفيلم نقدا وانتقادا لنظرة بعض الرجال الأمازيغ نحو المرأة رغم اغتنائهم وامتلاكهم بما

يحسن أوضاعهم وأوضاع أسرهم. وللوقوف على العنف المادي والمعنوي الممارس على المرأة نورد – ترتيبيا - تصرفات «دادا بيهي» إزاءها في الفيلم كالأتي :

دادا بيهي :

1- يسأل امرأته عن الغداء علما أنه لم يترك للمرأة ما تتخذه وجبة تعد له عند عودته من الخارج.

2- يعد النقود ويعيد العد فلا يترك لامرأته « للا زَايْنة » وابنتها فرصة للنوم.

3 - يدفع بامرأته إلى أن تشكو حالها منه وهو الذي لم تغير المتاعب والشقاء مع الغنى من حاله.

4 - ساجن لكل شيء يتعلق بالقوت اليومي وبِخَرّجه مفاتيح خزينة القوت اليومي.

5 - يطرد أخت امرأته وبنتها اللتين جاءتا لمؤانسة زوجته الشقية.

6 - يعامل معاملة السيد للعبد ابنته التي هي في سن الزواج، فلا تشعر بالحرية لا في حركاتها ولا في سكناتها.

7 - يدفع بامرأته وأخت امرأته إلى اللجوء إلى الفقيه اعتقادا بأن بيده خلاصهما من متاعب الزوج الفظ الفاقد لعواطفه ومروءته...الفقيه يبتزهما فصارتا كالمستغيث من الرمضاء بالنار.

8 - يلح على استخلاص أجرة الكراء من أمرأة تبدو فقيرة

9 - يتهجم على امرأته وابنته الجائعتين وهما يحاولان الاستفادة من بعض علف الحمار في غيابه فيحرمهما من ذلك، وينالان عقابه تاركا إياهما في وضع مأساوي، يبكيان ويشكوان من تصرفه.

10 - يحتفل بعيد الأضحى بجدي صغير، ويثير بذلك حفيظة زوجته وبنته المغتاظتين للجدي الصغير الهزيل الذي ستتخذ أضحية للعيد.

11 - يتهجم على أخت امرأته وصديقتها ويطردهما بعنف من حقله.

12 - يحرم ابنته من الزواج بخادمه سعيد الذي فصله توا من عمله لأنه فقير وأن الزوج الذي يحظى لديه بالقبول عليه أن يكون غنيا يمتلك مخزنا و يسلمه مفاتيحه.

13- يطرد امرأته من بيته هاجيا إياها بأخس الصفات.

هذه الأدوار المتوالية في ثنايا الفيلم تحمل هنات ومعاناة تشكو منها المرأة التي ليس لها سوى الرضوخ والخضوع في ظل الحرمان الذي سيعيشانه طوال حياتهما رغم أن الزوج كان بإمكانه تمتيعهما بما يمتلكه من مال وحقول.

- الفيلم الأمازيغي يحاول انتقاد تصرفات، كما يحاول إبراز مصائر تصرفات لاتليق بالإنسان كإنسان. وهكذا سيصور المصير المأساوي للبطل (العته والحمق) وفي ذات الوقت يصور مصير المرأة التي صارت تبكي ليس لأن زوجها صار مجنونا ولكنها تبكي مصيرها بعد ذلك والذي – ربما – لن يكون أحسن من السابق.

ملاحظات حول الجانب الفني للفيلم :

في الفيلم تناسب الأدوار والعناصر الفنية الحاضنة لها، بدءا بالسيناريو والتشخيص الذي ألمحنا إليه سابقا علاوة على الفضاء وتقسيماته وفق متطلبات الأحداث ...

فسيناريو الفيلم به من التماسك ما أهَّله لخدمة قصته المحورية بشكل مستحسن، فكل اللقطات باعتبارها أجزاء من بنية الفيلم، وباعتبارها تمثل الخط التطوري للمسارات المرتبطة بالحدث الرئيسي متكاملة ومتحدة...وبذلك يصور الفيلم البطل «دادا بيهي» تصويرا يجعله في الأخير الشخص المستهجن السلوك والتصرفات، فقد عادى وخاصم أسرته وكل أهل الدوار من الإمام إلى الشيخ، فلم يعد له صديق سوى حماره الذي يرافقه ويبادله الحديث أحيانا.

الحوار المدرج في السيناريو حوار يتأرجح بين الإحكام والعفوية والارتجال. وعلى سبيل المثال فإحدى الممثلات (زوجة الفقيه) وهي تحاور أخرى بصدد زوجها الماهر في السحر حيث جاء في حوارها كلمة «الثلاجة» في حين أن بيئة الفيلم القروية وطبيعة سكانها وأحوالهم، وأثاثهم وفي مقدمتها الشموع والقناديل كوسائل إنارة، تجعل الكلمة بمثابة النشاز والإقحام لما لا يتناسب وبنية الفيلم الفضائية واللغوية.

الوصل بين اللقطات كان مناسبا إلى حد ما، فهي متوازنة زمنيا وأحَداثا، وقد ساعد على ذلك احترام الوصل من حيث أنواعه والتي تضمنها الفيلم بدرجات متفاوتة، سواء عبر الديكور وعبر المجال وعبر النظرة وعبر الملابس.

الفيلم لا بأس به من حيث الإنارة خاصة اللقطات الليلية التي تظهر عبر الفيلم بصورة جمالية مثيرة (لقطة «دادابيهي» مع شيخ الدوار)،(لقطة الفقيه مع للازايّنة)،(لقطة «بولمسايل» مع «دادا بيهي» وهما بصدد الحفر بحثا عن الكنز)..فهي تبدو كلوحات تشكيلية ساعد في إخراجها على تلك الشاكلة ضبط تموقع وزاوية الكاميرا. والعملية مرتبطة بعنصر التصوير السينمائي الذي يجب إخضاعه للفنية التي تقتضيها حركة الكاميرا والتوزيع الضوئي.

الموسيقى التصويرية مناسبة للمشاهد، موسيقى سوسية مألوفة لدى المستمع الأمازيغي. وللإشارة فجل الأفلام الأمازيغية تقتصر على الموسيقى الأمازيغية، في الوقت الذي يمكن تجاوزها إلى غيرها على اعتبار أن الموسيقى التصويرية «الهادئة» (غير المرفقة بالكلام) موسيقى عالمية لا وطن معين لها علاوة على كون الاختيار لها خارج تراثنا كفيل بالمساهمة في تجديد المادة الفنية الفيلمية الأمازيغية التي تعاني من الرتابة والتكرار.

هـــامش:

*فيلم «دادا بهي» : – إخراج : رشيد شكيري .

ـ سيناريو: ميشاكن عبد اللطيف.

-6-

الجشع والقبض على السراب
قراءة في فيلم «بوملاين»*

محور الفيلم :

تتعلق قصة الفيلم برجل غني يملك أموالا طائلة، ويَحْدُث أن يُغْرى من قبل شخص وسيط طلب منه اشتراء لؤلؤة فريدة على أن يبيعها بثمن مُغْر لخليجي سيزوره فعلا، وقد رفض اللؤلؤة بحجة كونها بلا قيمة، يعود الحاج إلى المنزل مغتاظاً ليجد خادمته - التي وعدها بالزواج سرا وعقد باسمها منزله علاوة على فتح حساب بنكي لفائدتها - ترقص هي وأخ الزوجة المطرودة فيزداد غيظا ليأمرهما بمغادرة منزله، فيسْخران من أمره لأن المنزل لم يعد من أملاكه، فيخرج ليتيه فاقد الصواب وهو يردد أن النساء لا أمان ولا عهد لهن.

يراود الهاشمي (أخ امرأة الحاج المطرودة) الخادمة التي تزوجها فتعقد باسمه المنزل ليصير مِلْكا له وتذهب لبعض أغراضها لتتفاجأ بقدوم المرأة التي كانت خادمة لها يوما وهي تبكي من اجل زوجها فتهم بطردها ولكن الهاشمي يطردها هي لأن المنزل لم يعد مِلْكا لها ...تمسح الأخت دموعها مبينة على أن بكاءها لم يكن سوى خدعة استرضاء وإثارة لأخيها.

شخصيات الفيلم توزعت أدوارها بين الهزل والجد، بين السذاجة والغباء، و إظهار الوضاعة والخداع ...

الفيلم يتميز بقلة الشخصيات والأحداث وتبعا لذلك كان زمن أحداثه قصيرا مقارنة مع غيره من الأفلام التي تكاد تتشابه معه من حيث الموضوع ...إلى جانب ذلك نجد قلة الأماكن المخصصة لإجراء الأحداث : بيت الحاج وزوجته، ومعهما خادمتهما، بالإضافة إلى أخ زوجة الحاج الذي جاء زائرا ثقيلا بتصرفاته الحمقاء... ويمكن تسجيل حسن وإحكام الانتقال من حدث إلى آخر وهو ما نفتقده في أفلام أمازيغية، الأمر الذي يؤثر على المشاهدة وتتبع الحدث.

قصة الفيلم مبنية على التناقضات :

بدءا نعتقد أن من وسائل الإثارة التي تتميز بها أفلام تكمن في ذلك التناقض بين مواقف واتجاه الشخصيات المديرة لأحداثه :

وتتجلى هذه التناقضات في الفيلم الذي نحن بصدد قراءته كالآتي :

- الحاج المهموم المنشغل بأعمال مكتبه ليل نهار مقابل امرأته التي تريده في جلسات هادئة تشعر من خلالها بالود الذي من المفترض أن ينشأ بين الرجل وأمرته، فالفيلم يقدم الحاج الذي لا يكاد يجلس لتناول وجبة حتى يطرأ حدث يصرفه عن ذلك فيضطر لمغادرة البيت والاتجاه نحو المحطة «station» .
- الخادمة المتجسسة المظهرة للحاجة والحرمان وبين امرأة الحاج الصارمة التي تثير غضبها بين الفينة و الأخرى خاصة وأنها تشك في تقرب الحاج إليها.
- الحاج المهموم الصارم المنشغل بالمداخيل والحسابات وأخ امرأته الساذج الغبي الأبله الراقص المغني والمتصرف بلا ضوابط.
- امرأة الحاج المتحضرة التي ينغص عليها أخوها البدوي بتصرفاته الغريبة.

هذه التناقضات إلى جانب احتواء الأحداث على مواقف تتأرجح بين الهزل والجد، بين الفكاهي والتراجيدي المأساوي أعطت للفيلم إثارة خاصة. ويعود ذلك بالدرجة الأولى إلى تجربة الشخصيات الأربعة الأكثر حضورا في الفيلم وهي :

- الحسن هرموش المتقمص لشخصية الحاج.
- عائشة بولحوجات في دور امرأة الحاج الرجل الغني.
- عائشة كوجار المتقمصة لدور الخادمة
- الحسين فاضل المتقمص لدور أخ امرأة الحاج.

خاتمة الفيلم :

خاتمة الفيلم خاتمة نراها مفتوحة فالمرأة قد تحاول أن تُرجع زوجها التائه لكي يكون تحت رحمتها خاصة بعد أن يصير المنزل في ملكيتها فتسترجع بذلك الجو الحميمي الذي ضاع منها زمن كان الحاج غنيا منشغلا بأعماله على حساب امرأته.

الفيلم على غرار أفلام أخرى يعالج حب المال إلى حد الهوس المفضي بصاحبه إلى الشلل كما في فيلم « إرْكان نْ دُونيت » وسخ الدنيا أو المفضي إلى العته كما في فيلم «دادا بيهي» أو إلى التيه ومواجهة المجهول كما في هذا الفيلم...نهايات متشابهة والسبب واحد هو حب المال والتضحية من أجله بالليل والنهار...وكأن هذه الأفلام تحمل إلى المشاهد رسالة تربوية مفادها أن مآل الطمع والهوس بجمع المال أمور لن تحمد عقباها فالحياة مشاعر ومساعدات وتضامن واعتدال ...

نلفت إلى أن حضور الفكاهي في الفيلم الأمازيغي له دور مهم في تقريب الجمهور إليه، ولا بد من الإشارة إلى أنه أحيانا لا يؤدي دوره متداخلا منسجما مع الأحداث انسجاما فنيا يتداخل مع الغائي والجمالي المستهدف بالفيلم، وقد أدى دوره في هذا الفيلم بالذات رغم أن مسار الشخصية المجسدة له يطرح تساؤلا يتعلق بكيفية تحوله (أقصد المسار) من شخصية ساذجة يعتريها بعض العته إلى شخصية مخالفة تعرف كيف تتصرف بحذر وذكاء، فالهاشمي تحول من شخص لا هم له سوى الموسيقى والنوم والرقص إلى شخصية متجسسة محتالة ومنتقمة...هذا التحول البارز والمفاجئ يحتاج إلى مزيد من الأحداث المبررة له.

ملاحظات حول الجانب الفني للفيلم :

لا يجب الاستهانة بالعنوان كعنصر فني يتكامل ويعكس باقي عناصر الفيلم التي في مقدمتها قصة السيناريو وما تقتضيه من حوار ولغة الصورة وفق الأجواء والعناصر المختارة للفيلم. ولابد من الإشارة إلى الضعف البارز على مستوى اختيار العناوين لكثير من الأفلام الأمازيغية، فهي تنبىء بعدم استحضار عمق الحدث والقصة التي ينبني عليها الفيلم، لذا نجد عناوين سطحية تحتاج إلى صياغة مبنية على النظرة الإبداعية ذات التوصيف العميق والدقيق، فكثيرا ما يكون العنوان منطبقا على جزء من الفيلم بدل أن يغطيه كليا. وعنوان الفيلم «بوملاين» نعتقد أنه ليس مناسبا للفيلم انطلاقا من كون عناوين بديلة قد تكون أدق وأفضل، فقد يناسب الفيلم كعنوان «خسارة» أو «العاقبة» أو «المؤامرة» عناوين نرى أنها أعمق وأدق من «بوملاين» فهو عنوان مباشر لا ينطبق سوى على الحاج في الجانب المادي فَحَسْبُ، بينما نجد الخسارة والمؤامرة صفتين مسيطرتين على فحوى وأحداث الفيلم من بدايته إلى نهايته.

سيناريو الفيلم من حيث القصة مألوف ومشابه لسيناريوهات أفلام أمازيغية سابقة أشرنا إلى بعضها، وذلك من حيث مسار الأحداث ونهايتها، ومن حيث رحلة البطل المطبوعة بالحرص على المال والذي سيؤول إلى سوء العاقبة، وعلى الرغم من كون السيناريو وصل بالحدث إلى نهاية تكاد تكون مفتوحة، فلا بد من تسجيل ملاحظات بصدده،. فرغم اتساق مجريات الأحداث فيه بشكل مقنع، فإنها تبدو وكأنها مبتورة، تحتاج إلى ما يملأ بعض الفراغات البادية فيه، وهنا نتحدث عن سرعة الحدث المخالفة لإيقاع الفيلم، فقد جاء اتفاق الحاج على الزواج من سميرة وإرجاع أخ الزوجة المطرود مع نقل ملكية البيت إليها، واتفاق هذه الأخيرة مع الهاشمي على الزواج سرا، ونقل ملكيتها للمنزل إليه، واكتشاف الحاج ذلك، ليُطْرَد فيواجه المجهول معتوها... أحداث متسارعة تشعرك وكأن الفيلم فقد بعض لقطاته المحافظة على إيقاع الحدث عبر حلقات السيناريو ... علما أن التوازن الإيقاعي في الفيلم من العناصر المانعة من الشعور بالرتابة والملل، وكل وتيرة لإيقاع الأحداث يجب أن تخضع لشروط إبداعية تفرضها البنية الفنية للفيلم.

أما من حيث الحوار، فقد جاء حوارا عاديا خاليا من بعض العبارات المتميزة بالارتقاء اللغوي، فالحوار في الواقع لا يتساوى بالضرورة مع الحوار الذي يخصص للسيناريو، فالفيلم يحتاج إلى حوارات ذات النفس الطويل المتضمن لوجهات نظر ومواقف ـ الأخذ والرد ـ معبرا عنها بلغة تحمل العادي والمرتقي من العبارات. فالحوارات يجب أن تؤسس على العمق بتركيز يضمن لها الإمتاع والتأثير على المتفرج، والحال إن مثل هذه الحوارات تحتاج إلى الاشتغال والنقح والاستبدال بغية التوصل إلى الأحسن.

هامـش:

* «بولملاين»:

- إعداد: - الطيب أقديم المزوطي بطولة : - الحسن هرموش- الحسين فاضيل.- عائشة بولحوجات. - عائشة كوجار.. أحمد كركوش.

ـ7ـ

السذاجة والانتصار غير المتوقع
قراءة في فيلم «بونيت»*

تعرض أحداث الفيلم رجلا يتيما متزوجا يسكن ببيت عمه (الحاج عمر) الذي عمد إلى استعباده وتشغيله، وبين الفينة والأخرى يجدد عزيمته لمواجهة عمه بنفسه أحيانا وبلجوئه إلى شيخ الدوار أو إلى إمام المسجد أحيانا، وبوصول خبر كون ابن الحاج عمر سيصير رجل أمن صار العم أكثر جرأة في استباحة حقوق ابن أخيه، بل إن الأمر أفضى به إلى أن يطرده من منزله ذليلا صحبة امرأته، وبوصول ابن الحاج عمر - وقد صار رجل أمن - ساند الرجل المظلوم ودافع عن حقوقه ضد أبيه الذي رفض تزويجه ابنة خاله رقية، ليتمكن الابن من طرده من المنزل، فيصير معتوها ويتمكن المظلوم من حقوقه.

وتعد شخصيات الفيلم العنصر الذي منحه نكهة إثارية ملفتة، ويتجلى ذلك بالدرجة الأولى في الشخصيات المتقمصة للأدوار المسطرة في قصة الفيلم ويتمثل ذلك في ثنائيتين:

- ثنائية اليتيم وامرأته من تشخيص كل من الفكاهي العربي الهداج والزاهية الزاهدي.

- ثنائية العم وامرأته وجسد الدورين «فاطمة بكركار» و«العواد».

هاتان الثنائيتان تواجهتا وتعاكستا في الفيلم بصورة فنية ناجحة من شأنه أن تجعل المشاهد متعاطفا مع المظلومين وناقما على الطغاة الظالمين، وستجعله علاوة على ذلك في راحة بصدد الدور الحاسم الذي أدته شخصيات خارج الثنائيتين المذكورتين آنفا وفي مقدمتها شخصية مصطفى ابن الحاج عمر الذي عاد إلى أبيه وقد صار رجل أمن الأمر الذي جعله يزداد ظلما ظنا منه أنه سيناصره في ظلمه قياسا على البعض، وإلى جانبه نجد مناصرين سلكوا مسلكه ومنهم إمام، وشيخ الدوار، وثلة من سكان القرية.

ولعل المجسد لشخصية اليتيم «بونيت « والتي اعترى تواجدها نسيج الفيلم من البداية حتى النهاية، حيث بدأ بها الفيلم في وضعية المستخدم الشقي المهضوم الحقوق ينقل الأحجار من مكان إلى مكان توسيعا وتهيئة للحقول، لينتهي بتواجدها وقد نالت كامل حقوقها.

شخصية - وهي تتعرض للذلة والمهانة - توزعت نفسيتها بين التشجع لأخذ الحق والخوف الدفين الذي تربى عليه من قبل عمه، فعَزْمُه على البوح بالحق حاضر متأجج في أكثر من موقف وسرعان ما يخمد بمجرد رؤية وسماع عمه الذي ينهره في كل مرة متهما إياه بالجنون والغباء.

ونجاح العربي الهدّاج في أداء الأدوار الخاصة بهاته الشخصية آت من كونه جسد باقتدار شخصية المظلوم المقهور الساذج الذي هضمت حقوقه إلى حد طرده من المنزل الذي يشركه بعمه. إنه يعاني في عمله، في المنزل، يعاني من توبيخ وعتاب عمه غير المبررين، يعاني بسبب معاناة امرأته المضطهدة من قبل امرأة عمه التي تنغص عليها بين الفينة والأخرى.وتصل معاناته مداها حين يطرده عمه فلم يجد له ناصرا، فقد طرق باب إمام المسجد فلم يجد له حلا، والتجأ إلى الشيخ فلم يستطع انتزاع حقه من عمه، وحين طرد من منزله فارقته امرأته بحجة نقصان رجولته.

الفيلم يبين عبر ديكور بسيط وفضاء قروي جميل هادئ معاناة اليتيم.

إن قوة الشخصية الممثلة تكمن في المحافظة على سمات تميزها في أفراحها وأتراحها بشكل يضفي على حركاتها انسجاما يجعلها تمثل بكل براعة موقفا من مواقف الحياة، وهذا ما تبين في الشخصية المذكورة إضافة إلى شخصية العم الطاغي الذي لا يرى سوى مصالحه، لذلك لجأ إلى حيلة السطو حين عمد إلى إخفاء رسوم الأملاك (والتي سيكتشف فيما بعد أنها مزيفة) وإلى القوة والنهر والشتم ..الأمر الذي يؤثر سلبا على نفسية اليتيم المظلوم فلا يجرؤ على مواصلة المطالبة بحقه.

فيلم «بونيت» وجل الأفلام الأمازيغية تحاول خلخلة كثير من القيم السلبية التي لها علاقة بالجور والحرمان من الحقوق بفرط الأنانية وحب الذات.

والأفلام الأمازيغية من هذا الجانب متميزة، فهي تقدم الواقع الاجتماعي وما يروج فيه بتقنيات فنية بسيطة، ومع ذلك فهي تقدم رسائل تربوية يفهمها الجمهور الأمازيغي العريض. ورغم ذلك فالمسؤولية الفنية التي على منجزي الأفلام الأمازيغية جسيمة، فلابد من نقدها وتجديدها فنيا حتى لا تسقط في السوقية وتفقد جمهورا بدونه لن تطيق الاستمرار.

ملاحظات حول الجانب الفني للفيلم : العنوان، السيناريو، التشخيص..

لقد أشرنا أكثر من مرة إلى ضروة الاختيار المناسب للعنوان، والحال أن كثيرا من العناوين الخاصة بالأفلام الأمازيغية عناوين مباشرة متشابهة ترتبط بالبطل كصفة له داخل الفيلم في الوقت الذي ينبغي عدم العنونة للفيلم إلا بعد تفكير وتمحيص في كل الجوانب التي لها علاقة بقصة السيناريو، فعناوين الأفلام «سيدي محمد وعلي» و«بوملاين» و«بونيت» و«تيهيا» و «لا مسيمسة» ...عناوين مباشر لها علاقة نعتية بالسلوك الغالب على البطل، وغالبا ما لا تنطبق انطباقا دلاليا وإبداعيا على المراد بها، فلماذا لا نعنون فيلم «بونيت» بـ«التعلق بالوهم» مثلا ، أو «الوهم» أو «انتصار»...عناوين الأفلام لابد من أن تخضع للتأمل العميق حتى نستطيع الوقوف على الدال والأحسن الجدير بأن يصير العتبة الأولى للفيلم .

سيناريو الفيلم يتميز بانسجام واتساق لا بأس، وبحوار بعيد عن الفراغات التي كثيرا ما تسقط فيها سيناريوهات الأفلام الأمازيغية وغيرها،الأمر الذي جعله يخدم القصة المبني عليها بشكل فني أعطى الفيلم شحنة إبداعية مثيرة للانفعال والتعاطف إزاء البطل المضطهد، لكنه المنتصر في الأخير.

الديكور كان متميزا ناسب أحداث الفيلم وأجواءه، وقد زاد من جماليته المستوى المتميز للتصوير والإنارة علاوة على الأداء التشخيصي البعيد عن التصنع والتكلف الفاضح.

فالتشخيص كفن أساسه المحاكاة للواقع الكائن بوقائعه وأحداثه، وهو في السينما مجموعة من الصور الناطقة المتحركة وفق توجه مرسوم، ويستوجب ذلك ضرورة الالتزام بالواقعية في إطار سياج فني محدد وفق نظرة إبداعية معينة.

اللقطات في الفيلم حافظت على تواليها باتزان مجنب للسقوط في الاختلال الإيقاعي للفيلم.

هامــش:

* فيلم «بونيت»

- إخراج : مسعود اليزيدي.
- سيناريو حوار : العربي الهداج.

-8-

أبْلَسَة وشَيْطَنة* المرأة في الفيلم الأمازيغي
(إبليس دْتْفْقيرتْ** – الجزء الأول نموذجا)

المتتبع لمختلف الأفلام الأمازيغية سيلاحظ من بين ما سيلاحظه النظرة الضيقة المجسدة لدونية المرأة الأمازيغية، مع استبعاد أدوارها الرائدة في التربية والتنشئة واتخاذ القرار. ففي كثير من هذه الأفلام نجد المرأة تمثل الدور الحقير والمسيء إلى الجانب العلائقي والتعايشي بين الجنسين.

فهل المرأة لا تتقن غير ما تنسبها إليها الأفلام التي تُمَظْهِرُها في قالب ينال من كينونتها ووجودها كفرد يستحق التبجيل والتقدير؟ أم أن ما تقدمه الأفلام عن المرأة ليس سوى ما تعانيه في الواقع المعيش ؟ أم أن الإثارة بالإساءة إلى شخصها جاذبية للترويج التجاري؟...أسئلة كثيرة تفرض علينا البحث عن أجوبة لها من خلال ملاحظة الأدوار والمهمات التي تسند إلى المرأة كفرد لا بد من وجوده في كل المجتمعات الإنسانية.

توصيف مختزل لأحداث الفيلم :

الفيلم عبارة عن محطات ومشاهد يظهر فيها «إبليس» الذي دأب من بداية الفيلم حتى نهايته على زرع الفرقة والصراع بين أهل الدواوير التي يحل بها.

♦ **المحطة الأولى:** تمهيد للأحداث بظهور « إبليس » العازم على إيقاد نار الفتنة والنزاع بين أهل قرية يسود الوئام والتعايش بين أهلها.

♦ **المحطة الثانية:** استهداف إبليس لفقيه كُتَّاب لتحفيظ القرآن الكريم، ونزوله ضيفا عنده، حيث سيدفع به نحو الانتقام من تلامذته الصبيان بادعاء سرقتهم لساعته، الأمر الذي سيتطور إلى غاية انقطاع الفقيه عن مهمة التعليم وبذلك حقق لإبليس مراده.. وسرعان ما تعود المياه إلى مجاريها، حيث سيتصالح آباء وأولياء الصبيان معه. وبذلك يفشل مخطط إبليس لتتولاه امرأة تدعى «للا إيجة» التي ستفلح في الدفع بالفقيه ليقتل امرأته وستقود تداعيات ذلك إلى عراك دموي خطير بين السكان .

- **المحطة الثالثة** : تأثير إبليس على صانع البرادع الأمر الذي جعله يتعثر إلى حد السقوط حين عزم على السير وهو يستعيذ بالله من الشيطان الرجيم.
- **المحطة الرابعة** : تأثيره على فخَّار وزبونه فتعاركا عراكا كاد أن يفضي إلى القتل.
- **المحطة الخامسة** : بروز امرأة عجوز «للا إيجة» التي عاهدت على أن تقوم بما عزم عليه إبليس خير قيام مقابل أجر بسيط : دملجان ونعل.
- **المحطة الخامسة** : نزول «للاإيجة» عند امرأة أرملة تعمل في طاحونة تقليدية ... تحاورها بصدد الزواج لينتهي الحوار بحثها إياها باللجوء إلى الفقيه الذي سيحاول أن يسرع بزواجها عن طريق «تحريزاته وطلاسمه».
- **المحطة السادسة** : استمرار إبليس في إذكاء نار البلبلة بين أطفال يلعبون في ود ووئام ليتنازعوا فيضرب بعضهم بعضا...

تلك أهم المحطات التي تناولها الفيلم وكلها تتمحور حول الصراع بين إبليس وبين سكان يغيظه الانسجام والتعاون بينهم. على أن المسكوت عنه في كل الأحداث التي قام بها إبليس عجزه عن تحقيق مناه لقوة إيمان أهل القرية بضرورة التعايش المبني على الأخذ والعطاء، وإنجاز ما لم يستطع إنجازه سيكون من نصيب «للاإيجة» لتكون بذلك أقوى من إبليس اللعين، فهي إذن الشخص غير المرغوب فيه، الشخص الذي لا هَمَّ له سوى إلحاق الأذى بغيره وذلك بإحداث الشرخ بين الناس، بل ودفعهم إلى التقاتل لأسباب تافهة.

أبلسة المرأة وشيطنتها :

الفيلم إذن يقدم «للاإيجة» نموذجا للمرأة التي لا سعي لها ولا مهمة لها سوى الوشاية والنميمة قصد الإيذاء، فرغم ظهور «إبليس» في كثير من المحطات حيث لم ينفذ سعيه في النهاية، فإن هذه المرأة العجوز تمكنت في مقطع وحيد من مقاطع الفيلم من أن تدفع أهل القرية إلى التطاحن حتى سالت دماؤهم. وقد تم لها ذلك وفق الأحداث الجزئية الآتية :

- حثها للأرملة العاملة في الطاحونة قصد الذهاب إلى الفقيه مساعدة لها على الزواج مقابل ديك وبيض ...
- وشايتها ضد الفقيه حين أعلمت زوجته العقيم بما يقوم به لصالح الأرملة لأنه عازم على الزواج منها. وكحل لمعضلتها أمرتها العجوز بنتف شعيرات من لحية زوجها حين ينخرط في نوم عميق.

- ♦ إعلامها الفقيه بنية زوجته على ذبحه حين يأوي إلى فراشه. لذلك أمرته بتشخيص وضعية النائم كي يتأكد من أمر الذبح.
- ♦ قبض الفقيه على زوجته مصدقا لوشاية العجوز.
- ♦ قتل الفقيه لزوجته البريئة.
- ♦ لجوؤه إلى «للإإيجة» التي وعدته وعدا كاذبا على حل لمشكلته.
- ♦ إعلام «للا إيجة» أقارب المقتولة وأهل الدوار لأخذ الثأر من الفقيه.
- ♦ نشوب قتال أسفر عن وفيات كثيرة بين أهل الدوار.
- ♦ إحساس العجوز بالانتصار وإنجاز المهمة التي وعدت بها إبليس.
- ♦ حضور إبليس الذي جاء بما وعدها :نعل و دملجان من فضة.
- ♦ طلب العجوز مرافقة إبليس لكنه رفض لأنه خائف من حبائلها وخطورة خططها الجهنمية.

نستنتج من هذه الأحداث كلها أن المرأة ألحقت بها كل الصفات التي تُذَمُّ وتستنكر في شخص الإنسان وهي حسب الأدوار التي أدتها في الفيلم :

- ♦ المحتالة حتى على الفقيه الذي يعد على رأس أهل الدوار لكونه أعلمهم.
- ♦ الواشية النمامة.
- ♦ الكاذبة الخادعة.
- ♦ المصممة على المكر والخديعة.
- ♦ المهتمة بالهدم الكارهة للبناء وإفساد العلاقات بين الناس .
- ♦ المساعدة على الشر والانتقام بلا سبب.
- ♦ المنتصرة في سبيل الشر ونشر الحقد والتباغض بين الناس.

بهذا الشكل يصور الفيلم المرأة ممثلة في هذه العجوز التي لم تكتسب من سنوات شبابها وكهولتها وشيخوختها سوى الخديعة والسعي نحو النيل من المتحابين المتوائمين المتعاونين. فهل هذه هي المرأة الأمازيغية ؟ وهل هذه هي أهم أدوارها في الحياة أم أن الفيلم يصور

نموذجا من نماذج النساء.؟ أم أن المرأة عادة تحاول الانتقام ممن أساؤوا إليها حين تبلغ سن الشيخوخة ؟

أسئلة سنحاول الإجابة عنها حين سنتناول حضور المرأة في أفلام أمازيغية أخرى مستقبلا بحول الله تعالى.

لمحة عابرة عن الجوانب التقنية للفيلم.

عنوان الفيلم:

إن اختيار عنوان يناسب الفيلم ليس بالأمر الهين، وأجود العناوين، ذاك الذي بمجرد وضعه يصعب أن نجد له بديلا ملائما غيره . وعنوان الفيلم الذي نحن بصدده مناسب، لأن الفيلم من قبيل الأفلام التي تدور أحداثها خول قطبين متصارعين كما الحال بالنسبة لإبليس في صراعه مع العجوز. فالعنوان هنا يضعنا أمام شخصيتين ننتظر فحوى علاقتهما ونتيجة صراعهما أو تصالحهما من أجل هدف محدد.

«إبليس والعجوز» عنوان مناسب لما وضع له لأنه يجسد لب مجريات الأحداث المتعلقة بإبليس والعجوز بدرجات متفاوتة.

وقد بني الفيلم على سيناريو لا بأس به من حيث التماسك والتطور شبه المنطقي للأحداث، وتراتبية هذه الأخيرة في الفيلم محبذ إذ كان التركيز والأولوية على الفقيه(معلم الصبيان) فاستهداف الكُتَّاب حيث تلقي مبادئ الدين والعلم والقرآن بالإخلال والاضطرابٍ كفيل بزرع نار الفتنة في كل الدوار وقد حدث ذلك بالفعل.

ويلاحظ كون الحوارات في الفيلم بنيت بناءا مقنعا إلى حد كبير. وبالرغم من ذلك يبدو أن في السيناريو شبه إقحام لبعض اللقطات التي تبدو للمتفرج الذي له بعض الدراية بالقراءة الفيلمية، ويتعلق الأمر بالمشهد الخاص بلصين ينهبان بضائع وأموال البائعين محدثين بلبلة بين المتسوقين، فكل لقطات الفيلم و أحداثها كانت لها علاقة بإبليس أو «تفقرت» = العجوز، إلا هذه اللقطة، علاوة على ذلك فبعض الأعمال المنسوبة إلى إبليس ليست في مستوى القدرات الخارقة التي يمتلكها، كسرقته لساعة الفقيه ومعلم الصبيان، وهو فعل إنساني معتاد.

ورغم ذلك فالسيناريو تمكن من إيصال فحوى محوره المتمثل في كون بعض العجائز أقدر وأقوى من إبليس من حيث تدبير المؤامرات، وإذكاء النعرات والصراعات إلى حد الاقتتال.

هامــش:

* أبْلس إبلاسا : صيَّره إبليسا و شَيْطنه شيطنة : جعله شيطانا، على صيغة فرنسه : جعله فرنسيا.

** «إبليس دفقيرت» : قصة كيلو إحيحي- سيناريو: كريم عمر - إخراج : إبراهيم حنودي.

-9-

المرأة والأخوة : تسامح وخيانات
قراءة لفيلم «الدُّونيت أُورِكيس لاَمَانْ»*

يتعلق محور الفيلم بتصرف خسيس من قاض حاول السطو على زوجة أخيه الذي استأمنه إياها يوم غادر القرية متجها نحو الديار المقدسة قصد أداء فريضة الحج. وأمام تصلب المرأة العفيفة وممانعتها أمام كل خُدَعه وإغراءاته، وكل ما هم على القيام به من أجل التزوج بها، أمر برجمها، فَنُفِّذ أمره، لكن مشيئة الله شاءت أن تُنْقَذ من قبل تاجر يدعى عبد الرحمان حين مر هو وصديقه بالقرب من مكان الرجم.

بعد شفائها من رضوضها وجروحها وآلامها حلمت يوما بسيدة صالحة سلمتها سُبْحة ستمَكِّنُها من إشفاء المرضى، وسيكون القاضي الظالم أحد هؤلاء حين قادت الظروف أخاه المظلوم - وهو يبحث له عن دواء- فما كان إلا أن صارا ضيفين عند المظلومة، وهنا تُكتشف أحداث القضية وأسرارها، لتنتهي أحداث الفيلم بمسامحة الأخ أخاه بالرغم مما اقترفه في حقه.

في الفيلم خيانات... وتسامح:

كثير من القصص والحكايات التي تبنى عليها الأفلام الأمازيغية يميزها التكثيف لمعززات الفكرة المحورية من قبل الشخصيات وعبر مجريات ونسيج الأحداث، ففيلم «تفقيرت د بليس» غني بالأفعال الإبليسية الشيطانية والسلوكات المؤذية المُزيغَة عن الصواب، و فيلم «بوتفوناست» غني بأفعال الشماتة والأخذ بالثار والانتقام من أول أحداثه إلى آخرها...

والفيلم الذي نحن بصدد تقديم قراءة له تتعدد فيه المؤشرات الدالة على الخيانة خدمة لمحوره العام. وللوقوف على ذلك بوضوح نرصد للخيانة انطلاقا من ربطها بشخصيات الفيلم كالآتي:

- القاضي أخ زوج « تافويت» وهو المجسد للخيانة بوضوح، بل إنه الدافع لمن حوله إلى التواطئ معه في ذلك، فقد استأمنه أخوه زوجته التي تحبه ويحبها، ولكن القاضي مضى مجرورا بغرائزه فحاول السطو عليها عازما على ارتكاب جرائم مخيفة من أجل تحقيق

مراده، فقد كان مستعدا لرجم زوجها قبل أن يدخل القرية قادما من زيارته للأماكن المقدسة، وهو مستعد لرجم امرأة بدلها إن رضيت بالزواج منه ...إنه القاضي الخائن لوظيفته، وللأخوة وتحقيق الأمن بين الناس.

- المرأة – الوسيط :

– امرأة في سن الشيخوخة تبدو ناضجة متعقلة متشبعة باحترام القيم، ويبدو ذلك من خلا ل حوارها مع القاضي، إلا أن هذا الأخير أثر عليها بتهديداته رافضا أن يرتدع عما أقدم على تنفيذه، فصارت منصاعة لأوامره مرتكبة فعل الخيانة المساند لنزوات القاضي، وهكذا ساهمت في الرجم للبريئة وسرُّ الظلم كامن في صدرها، إلى جانب أنها أول من استقبلت زوج المظلومة فأخبرته توًّا علِ كون امرأته خائنة لم تراع العهد الذي بينه وبينها.

- حارسا القاضي :

يعتبر تنفيذهما لأوامر القاضي خيانة لعلمهما على فظاعة السلوكات التي نوى ارتكابها في حق البريئة المظلومة وزوجها، وكان بإمكانهما التمرد على أوامره على غرار ما وقع في فيلم «الدونيت نموتل» الذي قدمنا قراءة بصدده في هذا المؤَلَّف.

ها نحن أمام أحداث وشخصيات تتجسد فيها الخيانة للموضوع المحوري للفيلم ليكسبه تكثيفا يزيد من تأثيره على المشاهد مبلغا إياه المضامين المستهدفة...

الفيلم على بساطته أحداثا وفضاء، يصور ملمحا من الثقافة الأمازيغية في علاقتها بالالتزام أو الخرق للقيم وما يترتب عن ذلك من عواقب وتداعيات.

هكذا نجد في الفيلم ثلاثة مسارات :

1. مسار القاضي :

بدأ بخرق للقيم للإنسانية متمثلا في خيانة أخيه من جهة زوجته التي تركها أمانة تحت مسؤوليته حتى يعود من قضاء واجبه الديني انتهي به الأمر إلى ما يشبه الشلل، علاوة على عذاب الضمير والوساوس التي تنهال عليه بين الفينة والأخرى، فعاش حياة الاضطراب والأرق والكوابيس المزعجة، فلم يعرف للنوم ذوقا مند أن رجم زوجة أخيه البريئة مما نسب إليها.

2. مسار الزوجة العفيفة المتهمة البريئة :

مسار يطبعه الورع ومراعاة العهد واحترام القيم وعدم الرضوخ وتحدي التهديدات الصادرة من القاضي حفاظا على شرفها وشرف زوجها لينتهي بها الأمر إلى أن تكون شخصية ذات شأن حين صارت «الشريفة» التي تداوي المرضى وقد انتهى إليها أمر القاضي المريض عضويا ونفسيا.

3. مسار الزوج المخدوع:

سافر بنية أداء الواجب الديني فعاد مفعما بالإنسانية، فقد ساعد أخاه وتفانى من أجل استشفائه من مرضه، كما أنه سامحه مما صدر منه، ولم يأخذ بثأره منه.

هذه المسارات المحددة لمصائر الشخصيات أعطت للفيلم حقنة إثارية تبعث على التعاطف مع بعضها والتسخط من بعضها الآخر، من بداية الفيلم حتى نهايته.

ولا بد من الإشارة إلى أن المُشاهد لأحداث الفيلم بتركيز سيكتشف بعض الهنات والثغرات المؤثرة على واقعيته، ومن ذلك عدم تغيير بيئة الفضاء الذي اختير لرحلة قاصد الحج، فكل المَشاهد التي برز فيها مسافرا تحمل ذات المكونات النباتية والتضاريسية في الوقت الذي كان بالإمكان تصويره في بيئات مغايرة توحي بتقدمه راحلا قاطعا مسافات نحو مقصده.

إلى جانب ذلك، نجد الشخصيات المحركة لأحداث الفيلم تصدر منها انفعالات دون مستوى المواقف المثيرة لها.

علاوة على ما أشرنا إليه فالملابس المتخذة من قبل الزوج القائم بفريضة الحج غير مناسبة، إذ الفيلم يقدم صورة لإنسان قديم يجب أن يبدو مظهريا بملابس تعود إلى حقبة كان الناس يحجون فيها راجلين. فالمُشخِّص للحاج في الفيلم ينتعل بَلْغَة ويحمل زادا قليلا جدا مما يخلق تناقضا بين الشخصية وما أقدمت على القيام به (السفر نحو الأماكن المقدسة).

ويبقى الفيلم الأمازيغي نافذة فنية لتجسيد واقع الأمازيغي ببعض ما يحمله من مشاكل وقيم إنسانية ضرورية تحمي حقوقه من الاستباحة والانهضام.

هامـش:

• فيلم «الدونيت أوركيس لامان» فيلم أمازيغي : قصة، سيناريو وحوار الزاهية الزاهيدي- إخراج عمر أيت سعيد.

-10-

تعنيف الأنثى للأنثى والغباء المزدوج
- قراءة لفيلم «بُولَمْلَاين»*

الفيلم لا بأس به إخراجا وسينريوها وهو يصور أحداثا تتسم بواقعية الشأن اليومي للإنسان الأمازيغي ومواجهته لأباء الحياة. ورغم تعدد مشاهده وأحداثه فإن الغالب عليه والمؤثر فيه يتعلق بحال المرأة التي جسدت الأنثى المقهورة المعرضة للتعذيب من بداية الفيلم حتى آخره.

يعرض الفيلم ببساطة فضاء بسيطا للفصل في قضايا سكان قرية أمازيغية على يد مسؤول لا يقدر جسامة المسؤولية التي على عاتقه، فصار يصدر الأوامر بلا ضوابط معقولة إلى درجة فقدانه المصداقية حتى من قبل حارسيه اللذين اضطرا للاستقالة من خدمته.

ومن أشنع أحكامه تطليق امرأة تدعى «توعدات» من زوجها رغم حبها به، وبذلك تحمل عداء لا يفارقه ضد «حمو»، والمؤسف أن ابنته البريئة المتخلقة «تورغة» هي التي ستشقى تحت لهيب تعذيب المرأة البديلة عن أمها في كل وقت حين.

الفيلم يقدم ملمحا - عبر تنويعات مختلفة - للأنثى في مواجهة العنف بكل أشكاله (المادي والمعنوي). ونعرض لمظاهر ذلك عبر الفيلم باستعراض موجز للمشاهد المجسدة لذلك:

- الترحيب بالمرأة الجديدة التي حلت محل الزوجة المتوفاة. ودعو المسؤول ابنته بالحرص على احترامها، فتنظر المرأة إلى المسكينة نظرات التوعد بالانتقام القادم.
- اختيار «تعَداتّ» لخادمة تناسبها في مؤامراتها وخبثها إزاء الطفلة اليتيمة.
- بداية فصول التعذيب على الطفلة «تورغة»: صراخ، أنين، عقاب بلا مبرر، بكاء مؤثر خارج وداخل البيت... مع التوعد بتشديد العذاب في حالة إيصال الوقائع إلى أبيها المسؤول «حمو».

– اتفاق مبدئي على التخلص من اليتيمة «تورغة» وتم بين «تعدات» وخادمتها الوسيلة تشريبها سم وبيض الأفعى في الحليب، فإما الموت وإما الحمل بجملة أفاع تنمو بأحشائها.

– محاولة «تعدات» استعداء «حمو» على ابنته لكن محاولتها انتهت بالفشل.

– اتفاق مبدئي على التخلص من اليتيمة «تورغة» بين «تعدات» وخادمتها.

– «تَعَداتْ» تسلم الحليب المسموم ببيض أفعى فتشربه كاملا لتسقط توا، وحين أغشي عليها ألقمتها بقية البيض الذي أتت به خادمتها ومعاونتها في خطتها الانتقامية.

– دخول «حمو» فتواجهه امرأته «تعدات» بفضيحة غير منتظرة خاصة وأنه يعلم تَقْوى واستقامة ابنته الوحيدة، فَتُلَمِّح له بإشاراتها الساخرة بحمل ابنته حملا غير شرعي، فصارت منتفخة البطن فينهال عليها «حمو» لكما وصفعا وعضا، ولم يكن يعلم أن ما ببطنها ليس سوى بيض وسموم الأفاعي.

– يتبرأ الأب «حمو» من ابنته الوحيدة اليتيمة وقد أشرفت على الزواج فيأمر أحد حراسه قصد قتلها بعيدا عن القرية ، وقد توعده بالقتل إن لم ينفذ أمره.

– في صحراء يطلق الحارس سراح الفتاة على ألا تعود إلى الدوار حتى لا يفتضح أمره فينفذ في حقه الإعدام.

– تتجه «تورغة» إلى وجهة مجهولة تشرب من الماء الراكد وتتغذى بالأعشاب، وقد كان المشهد مؤثرا تصاحبه موسيقى شجية بكلمات لها علاقة بالظلم والغدر والعداء.

– صياد ببندقية يدعى «إثري» يجد «تورغة» نائمة بأسمالها ومنظرها المقرف الوسخ، فيسائلها أهي من الجن أم من الإنس لتحكي له قصتها فيصطحبها إلى منزله وهي مريضة تشكو من المغص والجوع ...

– تَنَاوُلِ تورغة دواء من تركيب وتهييء «إثري» قرب ساقية وتتساقط من فمها مجموعة من الأفاعيَ المختلفة الأحجام متجهة نحو الماء.

– تأزم حال «حمو» وبيعه أملاكه فصار معدما فقيرا لا شأن له. فتقاسي «تورغة» وتعاني من الفقر والجوع وصارت تعيش في فضاء متسخ تشكو من القمل والأدران والعراء.

- «تورغة» المحكوم عليها بالقتل تَفدُ على «حْمُّو» وأسرته الفقيرة مصطحبة معها زوجها «إتري»، وحين يكتشف «حمو » بأنها اَبنته يتأثر شديدا ويهرع إلى امراته «تعدات» لينتقم منها متهما إياها بالغدر والاحتيال والكذب، لكن ابنته تفرض عليه تطليقها كي تعود إلى زوجها الذي طلقت منه طلاقا إجباريا.

تعليق على أحداث الفيـلم:

هذه المشاهد التي تشكل معظم المحطات المكونة لنسيج الفيلم تقدم ملمحا انتقاديا ينتظر التصحيح لكل من الرجل والمرأة. على أن تركيزنا على المرأة يجعلنا نحصر تعليقنا على الفيلم في قضية تعنيف المرأة للمرأة ويظهر ذلك في كون «تَعَداتّ» جعلت الانتقام من «تورغة البريئة» جسرا للانتقام من أبيها «حمو» الذي تسبب في التفريق بينها وبين زوجها، ورغم تحقيق حلمها في أخذ الثأر من الظالم فإن العقاب الذي تحملته «تورغة» والذي كاد أن يسفر إلى قتلها عقاب مجاني لم يخدم قضيتها كثيرا.

علاوة على ذلك، فالخادمة التي ساعدت «تَعداتّ» على الانتقام لم تفكر في تحويل هذا الأخير نحو «حمو» الظالم وإنما زادتها تحفيزا ورغبة في تنفيذ اعتدائها الجهنمي في حق اليتيمة البريئة.

وبالتأمل فيما آلت إليه أحداث الفيلم نجد أن «تعدات» أنثى انتقمت من أنثى بمساعدة أنثى لتكون في الأخير منتقمة من نفسها حين تشردت وتجردت من نعيم زوجها الثاني.

الفيلم بأحداثه وبمشاهده المحببة للبيئة المغربية الأمازيغية يقدم نقدا اجتماعيا مفيدا على الرغم من بساطة تمظهراته الفنية التي يتميز بها الفيلم الأمازيغي عموما، ولعل هذه البساطة علاوة على واقعية الحدث، هي السبب في اكتسابه شعبية لابأس بها بين المقبلين على استهلاكه.

هامــش:

*فيلم « تودرت نوموتل » أول فيلم أمازيغي من الوسط – تقديم تماوالت فيزيون – بطولة بهيجة المكي –إخراج حسن أجلا.

-11-

انهيار الخداع وانتصار الصدق والكفاءة
قراءة أولية لفيلم «تحْكَّارْت»*

عنوان الفيلم:

يعد العنوانُ العبارةَ أو اللفظَ الذي يختصر أبعاد النص أو الفيلم أو القصة أو غيرها. وخير العناوين ما يدفعك لتصور فرضية لمحتوى ما أنت مقبل على قراءته أو مشاهدته، وبذلك يصير العنوان العتبة المحفزة لاستهلاك الإبداع إذا كان في مستوى ذلك، والحال أن عنوان فيلم « تَحْكَّارت » لا يخلو من إيحاءات تجعلك تتخيل وتتشوق استكشافا للعلاقة التي ستنشأ بين شخصيات يحتمل أن يكون بينها ما يدعو لإساءة بعضها لبعض، ولمن سيكون الانتصار.

« تَحْكَّارْتْ » تعني الاحتقار و إنقاص الاعتبار المفضي إلى محاولة الإقصاء المباشر أو غير المباشر للمحتقر. وبذلك يدفع العنوان قارئه لطرح كثير من الافتراضات والتساؤلات حول المسارات التي قد تؤول إليها الأحداث.

«تحكَّارْت» كلمة تحيل إلى صفة من الصفات التي لا يخلو منها أي مجتمع ومنها يتولد الصراع، وقد تصير موضوعا للإبداع سردا ونثرا، بحثا عن رد الاعتبار للمحتقر الذي يشعر بالدونية رغم ما قد يتوفر عليه من سمات يمكن أن تعلي من قدره وتصل به إلى أرقى المكانات.

محور الفيلم :

يبدأ الفيلم بلقطة ميمية تلخص الفيلم قبل انطلاق أحداثه (الحاج مع موظفيه: المحفوظ وإبراهيم في خرجة للصيد، من خلالها يصوب المحفوظ نحو الحاج ويطلق عليه رصاصة أسقطته مما أثر على ابراهيم الذي استغرب الفعلة الشنيعة المقترفة): اللقطة تجسد الصراع الذي سيكون محور الفيلم من بدايته إلى خاتمته.

وهذه التقنية تضفي بعض التميز والخصوصية للفيلم مقارنة بأفلام سابقة متشابهة من حيث البدايات والنهايات .

الفيلم يتقاسمه صراع بين شخصيات تشكل فريقين :

- فريق يجسد الأمانة والصدق في العمل والعواطف ويمثله كل من إبراهيم، وخطيبته، وأمه والحاج وامرأته.

- فريق يجسد الشر والخداع والخيانة وعدم العرفان بالجميل ويمثله كل من «المحفوظ» وابنة الحاج (الزاهية)إلى جانب أشخاص يكونون مع المحفوظ عصابة ضد الحاج وإبراهيم الذي يحتقره المحفوظ ويجِدُّ في الإيقاع به بكل ما أوتي من قوة وحيلة.

بهذا الصراع تقدم أحداث الفيلم مواقف متنوعة في قالب درامي مثير بفضل حواراته ومجرياته التي يتوزعها تناقض وتشابك المصالح. .

فالحاج صاحب شركة أراد الإحسان إلى المحفوظ كيتيم فشغله موظفا في شركته ،ولكن هذا الأخير لم يكن أهلا للمعروف ، فقد كان عمله بالشركة يستبطن الخداع ، وكان يريد الزواج المصلحي من ابنته الزاهية ، وغدر بها في آخر المطاف، أما إبراهيم فقد كان موظفا حبَّذ الحاج عمله وعرف صدق تصرفاته ونواياه، وبمجرد علم المحفوظ بكون الحاج سيعينه مشرفا على أعمال شركته حتى استبد به الغيظ والحقد لتبدأ مؤامرته ضد إبراهيم وضد الحاج ذاته، فقد سخر عصابة تمكنت من إيذاء إبراهيم وإشباعه ضربا، وفي هذا الإطار ساهمت الزاهية في تعذيبه نفسيا، حين أمرت المحفوظ بشج رأسها لتدعي بأن ابراهيم هوالمرتكب لتلك الجريمة، وقد فشلت أمام رجال الأمن حين استشف الحاج من حارس منزله أن ما قامت به ابنته لم يكن سوى مؤامرة خسيسة منها ضد إبراهيم الذي رفض التزوج منها ، لأنها لم تكن صادقة في حبها إياه .

المحفوظ كان عنيدا في صراعه من أجل الانتقام من ابراهيم، وحين فشل في ذلك يتآمر وعصابته للإيقاع بالحاج وسرقة ملف به أسرار مهمة لها علاقة بالمحفوظ الذي دخل خلسة هو ومعاونوه ليهجم احدهم على الحاج بعد أن سرق منه الملف، وبعد عراك، يتمكن المعاون من طعن الحاج بمقص ليهوي على الأرض مضرجا بدمائه، ليفر بعد أن دخل إبراهيم وبعده الزاهية، وبالصدفة يتهم إبراهيم بالقتل، فيقبض عليه لينقل إلى مخفر الأمن قصد الاستجواب، وبعده يزج به في السجن، وقد تمكن بحيلة من الفرار من السجن

حين تمارض وكأنه أُغمي عليه، وقد كان معه وهو في سيارة الإسعاف رجلا أمن فر منهما فتلاحقوا ولم يتمكنا منه.

وتنتقل الكاميرا بإبراهيم لتقدمه في ملمح وهو يغني عن محنته أغنية تجسد ما انتابه من مشقة وأحاسيس تجسد أبعاد محنته.

وبعد ذلك يصل إلى منزل الحاج ليسلم امرأته مفتاحا تلبية لطلب الحاج، مفتاح يتعلق بخزنة بها ملف احمر فيه أسرار منها اتجار المحفوظ بالمخدرات عبر شركة الحاج.

وبقدرة قادر سيصير ابراهيم إلى جانب رجال الأمن في مطاردة المحفوظ للقبض عليه هو ومعاونيه. وبذلك ينتهي المشكل المحرك لكثير من الأحداث، فيختم الفيلم بحفل يبدو فيه الكل فرحا في غياب المحفوظ وعصابته.

ملاحظات عامة حول بعض الجوانب الفنية في الفيلم:

الفيلم فيه بعض التميز الخاص بالفضاء الحاضن لأحداثه، فضاء عبارة عن ناحية من نواحي مدينة، اقتضته نوعية العمل الممارس من قبل الموظفين والحراس وفق سيناريو الفيلم. وقد تعامل معه المخرج تعاملا فنيا ونفعيا، وذلك بجعله الفاصل بين لقطات ليمثل صورة عامة للمدينة التي تنتمي إليها أحداث الفيلم.

وقد أغنى فنية الفيلم دور الشخصيات التي أسندت إليها الأحداث ، شخصيات أدت أدوارها بصيغة لا تخلو من احترافية مكتسبة من طول الممارسة. علاوة على بعض المواقف الكوميدية التي لم تؤثر على الوحدة التكاملية لأحداث وموضوع سيناريو الفيلم وإنما أضافت إليها ما عزز عناصر الإثارة والتشويق.

اعترت الأغنية بعضا من مجريات الفيلم بشكل منسجم مع أحداثه، إلا أن طولها النسبي أحيانا قد يؤثر سلبا على المتابعة للحدث، فتوظيف الأغنية في الفيلم ليس بالأمر الهين، إذ يقتضي ذلك كثيرا من الحذر والفنية بصيغة ترقى بالحدث الدرامي وفق مستوى فني يجعلها ضرورية، والحال أن الأغنية في الفيلم الذي نحن بصدد الحديث عنه أغنية معبرة، استغلها المخرج للعودة بالمشاهد إلى لقطات سابقة هي الدافع والعامل في المجريات المعايشة من قبل ابراهيم مع المقربين إليه، وكان من المحبذ - في بعض اللقطات - تأديتها بنفس الملابس ونفس الملامح والأجواء المحيطة بالحدث كي تؤدي المرتجى منها أداءًا يعمق الإحساس بالمعاناة في الفيلم.

حبكة فيلم «تحكارت» معمولة بفنية تجمع بين البساطة والتعقيد، والتوترات المتلاحقة والمتنامية بين الشخصيات من خلال أزمة القيم، بين الرغبة في اختراق خيرها بشرها، والفيلم قد نجح إلى حد كبير في تجسيد أهمية الأمانة ومصير الخيانة والخداع.

ويبقى فيلم «تحكارت» إضافة نوعية تستحق التثمين والتشجيع كمنتوج إبداعي سيساهم في المسيرة الفنية للدراما الأمازيغية.

هامش

*فيلم « تحكارت » من إخراج محمد أوحسان ويوسف الخضري.

-12-

الأغنية بين التوظيف الفاعل والتوظيف النافل في الفيلم الأمازيغي فيلم «تحكارت» و«أركاز نكراط تمغارين» نموذجا

تعتبر الأغنية من أعرق الفنون الأمازيغية، فإذا كان الشعر ديوان العرب، فالأغنية ديوان الأمازيغيين، فقد كانت وسيلة جسدوا فيها طموحاتهم، وأفراحهم وأتراحهم، كما عبروا بها مغزلين ومادحين ومحمِّسين ...

والأغنية الأمازيغية لون تعبيري إنساني يستند إلى فنية خاصة، إنها «تعكس بنية المجتمع وتعبر عن هموم الجماعة وتناقضاتها ومشكلاتها ومحاولاتها للسيطرة على الذات وعلى المصير وتهدف لرد القلق وإقامة التكيف والتوازن في الوجود وعلى مجابهة مصاعب الحياة»[1]، و«في فضاء الثقافة الأمازيغية، تحظى الموسيقى والغناء والرقص بحضور قوي كسند رمزي وجمالي وطيد الصلة والتبادل بالمحيط الطبيعي و الاجتماعي للذات والكائن، يحمل أثار وصوت الوجود التاريخي والموقف الحياتي. وتتقدم كأثر وحركة وإيقاع له زمنية متعددة الأبعاد تصل النفسي بالرمزية المتخيلة والمحيط الطبيعي . وفي وضعها الهامشي، فهي تفعم تداعيات الرغبة والوجود الذاتي، وتحتضن بأثيرها وغلافها التعبيري والرمزي امتدادات الحياة وتحققها أو انسحابها، بما هي رغبة وإحساس واستجابة وانفعال».[2]

انطلاقا من هذه الحيثيات وغيرها كانت الأغنية و لا تزال ملازمة للأمازيغ في إقامتهم وترحالهم، بل تعتبر الوسيلة الإعلامية الأولى له، لذا تعتبر من أهم المؤثثات الفيلمية، بل تعد عنصرا قد يكون ضروريا في أحداث دارمية أو كوميدية تقتضيها المواقف الكامنة فيها.

وإذا كانت الأغنية كذلك فقد وظفها المبدعون في المسرح والسينما الأمازيغيين بشكل أو بآخر، والحال أن كثيرا من الأفلام الأمازيغية وظفت فيها الأغنية توظيفا يقتضي نقدا وتقويما.

ولا بد أن نشير إلى أن الغاية من توظيف الأغنية في الفيلم - وفق اعتقادنا - تتمثل في الآتي:

ـ تعزيز سيناريو ومادة الفيلم، وهنا تصير الأغنية عنصرا مكملا لبنية الفيلم وأجوائه.

ـ إضفاء التشويق والإثارية على أحداث الفيلم.

ـ تجسيد الأفراح أو المعاناة بقوة وبفنية نافذة.

ـ إظهار قدرة الممثل الإبداعية بحيث يبدو متنوع الأدوار في الفيلم، الأمر الذي يؤطر الأغنية بما يجعلها تؤدي غرضها بجدارة.

ـ ...

إن الأغنية من منظور هذه الوظائف المتعددة، لن تتبوأ مكانتها الإبداعية في إطار الفيلم إلا إذا استخدمت استخداما فنيا راقيا، وإلا فإنها لن تكون سوى الرغبة في تطويل مدة الفيلم، ومحاولة تعزيز مادته بشيء دخيل عليه وهو ما يؤدي إلى العكس بحيث تصير الأغنية نشازا وعنصرا مشوشا يؤثر سلبا على المستوى الفني والمضموني للفيلم.

بل إن شكل ووضعية وفضاء أداء بعض الأغاني المدرجة في أفلام حَّولتها لتؤثر سلبا على اتجاهها ومضامينها، فمن الأغاني ما يؤدى بفرحة ، وكلماته تنضح بالأحزان والشكوى، وكم من أغنية مفعمة بمشاعر الفرح، ووجه وحركات مؤديها توحي بحزن واضطراب ويأس.

إن الأغنية عنصر فاعل بإمكانه أن يثري الفيلم إبداعيا وفق شروط ومستلزمات يقتضيها محتوى السيناريو وتقنيات الإخراج، وإلا فستصير عنصرا إبداعيا شاردا و نافلا تسيء إلى نفسها بقدر ما تسيء إلى ما وُظِّفت من أجله.

فالأغنية في الفيلم تؤدي الدور الوظيفي الضروري لإغناء سيناريو الأحداث، وهي إلى جانب ذلك عنصر تجميلي يعمل على تنويع معطيات الفيلم وجعله أكثر إثارة وعمقا وتشويقا، ويتوقف ذلك على قدرة وخبرة كل من السيناريست والممثل ـ المغني، والمخرج، فالأغنية داخل أحداث الفيلم تستوجب التوفر على عناصر تجعلها تندمج في الفيلم كجزء لا يتجزأ عن بنيته الكلية، لذا يراعى في ذلك كلمات الأغنية، وملابس المؤدين لها ، علاوة على حركاتهم وتموقعهم

في فضاءات مقصودة مختارة بدقة وملائمة لجو الفيلم ومآلات أحداثه .

ففي فيلم «أركاز نكراط تمغارين»[3] على سبيل المثال تحضر الأغنية حضورا مناسبا لموضوع الفيلم ومجريات أحداثه، هذا الحضور يمكن اعتباره حضورا متوازنا وظيفيا ساهم في مسار الفيلم وتطور وقائعه من البداية إلى النهاية.

وتحضر الأغنية في هذا الفيلم لتؤثث بعض أحداثه ومن ذلك:

- جزء قصير من أغنية تلفظ به خادم الحاج في متجره الخاص بالأثاث المنزلي متغزلا بفتاة تدعى نعيمة والتي أعجب بجمالها وهي التي ستصير زوجة الحاج الثالثة.
- أغنية راقصة من أداء أصدقاء والدة نعيمة وهي أغنية معبرة بموسيقاها، ورقص كل من نعيمة ووالدتها أكثر من كلماتها غير المفهومة نظرا لعلو صوت الآلة الموسيقية بشكل يجعل أصوات المغنين غير واضحة. ورغم ذلك فمحلها في الفيلم مناسب على ضوء مسار أحداث الفيلم السابقة واللاحقة.
- أغنية عرس كل من الحاج ونعيمة، وهي أغنية تتعلق بالفرحة وتمنيات الخير والسعادة للعريسين، أغنية تلائم جو الفرحة بالمناسبة التي كانت حلم كل من العروسين.
- أغنية لقصد التسلية والمرح في غياب الحاج، وتمت بين نعيمة وأمها وأصدقائهما المغنين، وهي أغنية وظفت توظيفا فاعلا في الفيلم، فهي من حيث المكان (منزل الحاج) ومن حيث الزمن (فترة خروج الحاج إلى العمل) لتكون بذلك اختبارا للحاج كرجل محافظ محترم وقور ذي الزوجتين الطائعتين الخاضعتين، وقد مثلت له استفزازا سيجعله يستحضر الفارق بين زوجتيه القديمتين وزوجته الشابة الجديدة، ويتحمل الأمر من أجل نعيمة التي سيكشف خدعتها وخدعة أمها الطامعة في ماله وثروته قبل أي شيء ليطردهما بدل أن يستوليا على منزله.

وفي فيلم «تحكارت»[4]، أغنية مفعمة بدفء المشاعر وبالكلمات والألحان المناسبة للتعبير عن المواقف المُجَسَّدة في الفيلم في سياق تذكر البطل للوقائع والمجريات المؤسفة والمفعمة بالظلم وحب الذات من قبل الآخر متمثلا في المدعو «المحفوظ» وقد تفوق المخرج إلى حد كبير في ربط المشاهد مع توظيف للأغنية ارتباطا بمأساة البطل وتضجره إزاء ما عايشه وما يعايشه من نكد ومؤامرة من قبل منافسه الأناني «المحفوظ». إلا أننا نعتقد أن أداء الأغنية كان بملابس غير التي لبسها ابراهيم وقد فر من السجن مضطربا منهوكا، فالأغنية يجب أن تنخرط بكل ألحانها ومؤثثات الفضاء الذي تغنى فيه علاوة على ملابس

وهيئة وحركات المغني، فالأغنية يجب أن تكون مكملة وفق المتطلبات الدرامية الحاضرة في الفيلم.

هكذا نجد أن الأغنية في الفيلم أدت الدور المسند إليها أداء أفاد الفيلم في بعض جوانبه وساهم في تطور وتماسك وغنى أحداثه.

هوامـش:

1 جلال الغربول السناد، المثل الشعبي ودلالاته الاجتماعية، دار الهجرة، الطبعة الأولى 1413هـ ـ 1992م ت ص 100.

2 رشيد الحاحي، النار والأثر، (بصدد الرمزي والمتخيل في الثقافة الأمازيغية)، رشيد الحاحي، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2006ص 71. 72.

3 فيلم «أركاز نكراط تمغارين» سناريو وحوار: إبراهيم الحنوضي ـ إخراج إبراهيم بانكو.

4 فيلم تحكارت : من إخراج : محمد أوحسان، يوسف الخضري.

-13-

المصالحة العسيرة بين المتناقضات
قراءة لفيلم «أُفوكُو سُوحُوكُّو»*

الفيلم محورا له قصةَ عشق بين شاب وفتاة عازمين على الزواج عن حب وترا ض غير أن أم الابن (الأرملة) وأب البنت (الأرمل) يقفان سدا منيعا أمام تحقيق رغبتهما المشروعة، فهما متخاصمان متعاييان في كل وقت وحين رغم كونهما جارين من المفروض أن يتضامنا في السراء والضراء.من هنا سيصير الشاب والفتاة مُراقَبَيْن مُتابَعَين يُنَغَّصُ عليهما ليتنبَّآ باستحالة الزواج ، لكن الشخصية المدعوة «البُوهالي» سيكون المساعد والمدبر الذكي المتمكن من تحقيق القران ليس بين الفتاة والشاب فحسب بل بين المتخاصمين والعدوين اللدودين المنغصين على حياة وعلاقة الفتاة «تزرزيت» والشاب «أملو» المشار إليهما، بل إن ذلك كان مناسبة لزواج «بلعيد» ببنت عمه «إيجا» ليتعدى الأمر إلى «البوهالي» الذي قرر الزواج بالمناسبة.

عنوان الفيلم يحتمل عدة دلالات فهو يعني من بين ما يعنيه أن الحلول تتم بالمجابهة والاحتكاك، وهو يعني أن الإنسان عليه بالمحاولة تلو المحاولة والصبر في البحث عن الحلول وفق درجة التعقد والشدة، هذه المعاني هي التضاريس الكبرى البارزة على نسيج أحداث الفيلم.

والعنوان يترجم قولهم « أن الكَمُونَ لا يَهَبُ رائحته إلا لمن قام بسحقه و طحنه » والإنسان كما جاء على لسان «البوهالي» كالكمون يحتاج إلى ما يشعره بأخطائه إلى حد التهديد وسيلة لحمله على الاعتراف بالخطأ والتراجع عنه.

المدعو «البُوهالي» صرح بمدلول العنوان، وهو - في اعتقادنا - خطأ فني، إذا اعتبرنا أن الإبداع يقدم نفسه كبنية يبذل المتلقي جهده قصد التوصل إلى فحواه وفق ما يراه ووفق ما يبدو له من خلاله، وقد ارْتُكِبَ نفس الخطإ بصدد فيلم : «بونيت» حيث إن «العربي الهداج» الذي كان يمثل شخصية المعتدى عليه و المتمكن من استرداد حقوقه لخص الفيلم بقوله

أن ما شاهدتموه يمثل عاقبة من يستبيح حقوق الآخرين، وكأن المشاهد عاجز عن التوصل إلى فهم فحوى ومغزى الفيلم.

الفيلم يتميز بسيناريو لا يخلو من متانة ولغة حِية ورامزة أحيانا. فقد تميز بالتدرج شبه المنطقي عبر كثير من المحطات الشيقة التي أَحْسِنَ التخلص من بعضها إلى بعض مما ساعد على تطور الحدث تطورا طبيعيا من البداية نحو النهاية.

علاوة على ذلك، فقد تمكن الفيلم من التطور بمواقف تصدر من أم الابن وأب البنت من الصلابة والامتناع نحو الليونة والتنازل، ومن استحالة الرفقة والعشرة إلى الصداقة والإعجاب، ومن فقدان الأمل في التضامن والاعتراف إلى المصالحة والتآزر.

الفيلم جرت أحداثه في فضاء قروي آسر بطبيعته وبساطة مساكنه الطينية المتداخلة مع الحقول، فضاء ساهم ويساهم في إضفاء الخصوصية و الفرادة على الفيلم الأمازيغي ، ورغم محدوديته فإن انتقال العدسة بين مكوناته وفق الإحداث المستهدفة أكسبه جمالية انضافت إلى جمالية اللغة التي تضمنها السيناريو ، لغة تحمل الراقي من الخطاب اليومي سبابا وهجاء ومدحا ومصالحة.

براعة الأداء لشخصيات الفيلم ساهمت في امتيازه، فـ«الحسين برداوز» و«فاطمة جوطان» شخصيتان عرفتا بتشخيصهما لمواقف كثيرة أغلبها يتعلق بالدفاع والهجوم في كثير من الأمور والشؤون المتـعلقة بالعلاقات الأسرية ومشاكلها، ولعل كثرة ممارستهما الكثيرة لأدوار درامية متشابهة في أفلام معروفة هي التي أكسبتهما هذا التميز الملحوظ في الأداء التمثيلي. إلى جانب الشخصيتين نجد عبد اللطيف عاطيف المعروف بأدواره التراجيدية والكوميدية المتميزة في أكثر من عمل علاوة على شخصية مبارك العطاش المعروف بأدواره الكوميدية.

الفيلم تربوي بامتياز يحاول تقويم بعض السلوكيات السارية في المجتمع الأمازيغي والإنساني بصفة عامة، وتتعلق بتزويج الأبناء والبنات وفق الأمزجة والأغراض التي لا علاقة لها بالحب بين الذكر والأنثى كأساس لبناء حياة أسرية تدوم في وئام ومودة وتؤثر على الأبناء الذين سينشأون في ظل هذه الأسرة .

في فيلم «أفوكو سحوكو» تتوالى الأحداث عبر الصراع والتنافر لتحريك وتفعيل العلاقة المضطربة بين الأرملين في جانب، وفي الجانب الآخر سعي حثيث لإيجاد مخرج يفضي إلى تحقيق حلم المعاشرة الزوجية. وبين المتصارعين والحالمين يبرز «البوهالي» كشخص

مهمش ذو مفعول في الدفع بالأحداث نحو النهاية المرجوة، ففي أقواله صدق وبعد نظر، فهو يدافع عن نفسه بين ثنايا الأحداث من خلال الإشادة بصفاء ونقاء البواطن عكس المُتَدِّين بالملبس والمظاهر فحسب. «البوهالي» سيصير القائد لسائر الشخصيات نحو التوؤم وتحقيق الرغبات انطلاقا من خططه المبنية على حسن التفكير والتدبير وانطلاقا من صبره على العقاب من أجل إسعاد الآخرين.

ويبديه الفيلم بمثابة شخصية خُصَّتْ بمظهر وسلوكات، وسينتهي دورها بالوصول إلى خاتمة تحمل حلا لسائر الأحداث التي تقاسمت الزمن والفضاء المخصصين لأحداث الفيلم.

الفيلم برمته متمحور حول الفكرة المعروفة في الأوساط الأمازيغية وغيرها وتتمثل في كون الشدائد محكا للإنسان، فمحاولة انتحار العشيقين نجم عنه إعادة النظر في كثير من المخلفات الثقافية السلبية.

الفيلم غني بالصراع بما يحمله من حرارة وإثارة، فكل الأفعال الجارية في فضائه، وكل الحركات والإيماءات التي تصدر من الممثلين وكل العناصر المكونة للفيلم تساند هذا الصراع الناشئ بين الشخصيات وفق تطلعاتها وطموحاتها بأشكاله الثلاثة : ـ الساكن ـ الواثب ـ المتدرج.[1]

تبقى جميع الأفلام الأمازيغية أفلاما تخدم القيم وتعالج كثيرا من الظواهر، كما تمثل كثيرا من طموحات الإنسان في العيش وتصحيح العلائق ونبذ قيم التخلف المبنية على مخلفات سلبية تحد من التحضر و الانعتاق تواصليا واجتماعيا.

هامــش

* فيلم «أفوكو سوحوكو » ،سيناريو: محمد أنفلوس، إخراج : عبد العزيز أو السايح.

** فيلم «بونيت».ـ سيناريو حوار: العربي الهداج . ـ إخراج: مسعود اليزيدي

ملحوظة: فيلم «أفوكو سوحوكو» من بين الأفلام الأمازيغية الثلاثة التي شاركت في مهرجان السينما بتزنيت وذلك تحت شعار «السينما للجميع ».

1. للتوسع والاطلاع على أنواع الصراع في الدراما السينمائية، انظر كتاب: الإخراج السينمائي للدكتور فاروق رشيد سلسلة كتابك عدد: 136.

-14-

الطفولة الصارخة في وجوهنا
قراءة عاشقة للفيلم التربوي الأمازيغي القصير «نَكِّينْ دْمِي»

بصدد الأمسية الفنية التي نظمتها جمعية «أنازور للإبداع» بقلعة مكونة حظي الجمهور بالتفرج على فيلم « نكين دمي؟ = مع من أنا ؟» فيلم تربوي قصير مؤثر بأحداثه المتوالية بتكثيف نوعي عميق، في حيز زمني قصير، إنه يقول كثيرا بفضاء وأحداث موحية صادمة.

وللإشارة ففي الآونة الأخيرة أخذت بعض المؤسسات تعطي الأهمية لإنتاج الأفلام التربوية القصيرة، لذا عمدت إلى إقامة مهرجانات ومسابقات تتعلق بهذا الأمر، ويرجع ذلك إلى ازدياد الإقبال على الصورة باعتبارها الوسيلة الناجعة والفعالة تربية وإعلاما.

الفيلم القصير «نكين دمي» يعرض قصة طفل صغير حالم، يمثل نموذجا لهموم أطفال مثله، في رحلة حياتية مفعمة بالمفاجآت ... طفل يُبْدِي كيف استبيحت حقوقه وهو المحتاج إلى التسلية واللعب وتحقيق الذات. الشريط بتكثيف متسق يعرض لمأساة الطفل ومنغصاته اليومية ليقدم رسالة تربوية تُحَمِّل الآباء والأمهات مسؤولية الرفق بالأبناء والأخذ بأيديهم نحو تحقيق وإثبات الذات بشكل تربوي سليم، فإذا تتبعنا الطفل عبر الشريط فإننا نجده :

- الطفل المعتدى عليه لأسباب لا دخل له فيها.
- الطفل الحالم بواقع يجد فيه سعة لتحقيق بعض أحلامه.
- الطفل القادر على الحوار المظهر لفهم الأمور مع القدرة على الموازنة بينها.
- الطفل الذي انتهت به أحداث الفيلم دون آن يتوصل إلى مبتغاه.
- الطفل المتسائل عما يجري قريبا وبعيدا عنه بفضول خاص.

- الطفل المتحدي المتشبث بلعبته، الذكي الذي يستطيع أن يصنع من التافه شيئا يفيده كطفل.
- الطفل القادر على التعبير عن همومه ومجريات حياته.
- الطفل الذي يعيش مفارقات في زمن محدود، يُسْلمه أمل إلى فعلٍ يسلمه إلى التفكير والفعل من جديد.
- الطفل البطل الذي يضج صدره بالشوق نحو اكتشاف الذات عبر التداخل والاختلاط بأقرانه.

عنوان الفيلم :

عنوان الفيلم عنوان مناسب انطلاقا من تمثيله لفحوى التساؤل المضجر لنفسية الطفل من بداية الفيلم حتى نهايته. ففي جميع المحطات المكونة يبدو الطفل محاطا بعوائق تحد من انطلاقاته فما أن يبدأ الاستمتاع بأمر حتى يُنْسَف بعامل ما، فقد تعرض للاعتداءات الآتية :

- هدم الدجاج لما بناه وأنجزه.
- الرمي بلعبته بعيدا من قبل تاجر.
- الاعتداء المنكر الذي تعرضت له لعبته من قبل إمام مسجد.

فـ« نكين دمي؟= مع من أنا ؟ » عبارة على الرغم من أن الطفل تلفَّظ بها في بداية الأحداث، فإنها سارية الدلالة والأثر في ثنايا الفيلم برمته من مطلعه إلى خاتمته، فجل اللقطات تضمر هذه العبارة «مع من أنا؟» سؤال جوهري طرحه الطفل انطلاقا من معاناته وما يعتبره مشكلا يحتاج إلى حل، فهو بحث عمن يقاسمه آماله وجدوى تطلعاته وأحلامه.

الفيلم تربوي بامتياز، موجه إلى الكبار بموضوع يجسده الصغار. وهو-إن شئت-صرخة مدوية في وجه الآباء عتابا لهم على عدم احترام ميولات ورغبات الأطفال لما لها من أثر إيجابي على تمتين بناء شخصياتهم.

الفيلم زاخر بالمواقف التراجيدية المثيرة للقلق إزاء ما يمس شؤون الأطفال .وهذا ما أعطاه هذه الشحنة العاطفية الدافعة إلى التعاطف مع الطفل في مسعاه البريء.

استند الفيلم إلى سيناريو متين ومحكم علما أن أي فيلم جيد أساسه الأول هو السيناريو المتماسك الذي لا تعتوره ثغرات تسيء إلى بنائه.

وفي اعتقادنا يعتبر سيناريو الفيلم القصير كالقصة القصيرة المعتمدة على الاختزالية والاقتصاد المفضي إلى تكثيف الدلالة الموحى بها. لذا جاء الحوار مختزلا ساهم في إضافة العمق للقطات المتعلقة به فصار عنصرا أساسيا مكملا لتراجيديا الأحداث وملمح الشخصيات والأمكنة التي تتحرك في إطارها.

إن الفيلم القصير ينبني على عناصر تستدعي الدقة والصرامة، فهي تحاول إبعاد كل ما يثقل كاهل الفيلم من عناصر قد يكون نفعها ثانويا، ففي الفيلم القصير كل شيء يجب أن يتكامل لذات الغرض.

فلا بد من الدقة في احتساب لحظات الفيلم ، وأية فجوة في ذلك قد تفضي إلى الإساءة إلى الصرامة التي ينبغي أن يتسم بها. والحال أن الفيلم المُشاهَد كان ناجحا إلى حد كبير بصدد المناسبة بين الحدث والحيز الزمكاني المحتضن له. علاوة على روعة التصوير للقطات من حيث الإضاءة، وزوايا التصوير، والكادر السينمائي والتكوين. فالتصوير لأحداث الفيلم لا تخلو من حرفية وإتقان من حيث التركيز على الفضاءات والزوايا الخادمة لمحور الفيلم : الطفل، اللعبة، الطريق المخترق ، الأبواب الحائلة.

الفضاء الذي ضم الأحداث كان فضاء بدويا جميلا تتداخل فيه الأبنية بالحقول ، وفي هذا الفضاء كانت رحلة الطفل البطل الذي جسد جل أحداث الفيلم .فضاء حسنه المخرج بفنية رامزة عبر تسليط الضوء على أشياء لها علاقة بعالم الأطفال كالدمية المرمية، ولعبة الطفل المعطوبة والقناع الذي تركه هذا الأخير معلقا على باب مؤسسة تعليمية.

كل هذه العناصر في اختزاليتها أعطت للفيلم شحنة عاطفية وتراجيدية مؤثرة، تترك في دقائق ما لن يتركه فيلم في مئات الدقائق.

خاتمة الفيلم خاتمة تركت التفكير في مصير الطفل معلقا مما يدفع المشاهد إلى طرح السؤال عن مصيره ، وطرح السؤال عن المسببات المتعاضدة من أجل التنغيص على طموحات وأفعال الطفل البريئة .

لقد نجح الفيلم في العمل بالصرامة في التعاطي مع الأحداث وحيز الزمن والمكان والحوار وانتقاء المؤثر من اللقطات، علاوة على واقعية الحدث وقدرة الطفل ومن معه من الشخصيات الثانوية من إبراز المطلوب بما يشبه العفوية والصدق.

... ومما يدل على نجاح الشريط القصير «نكين دمي» في اكتساب صفة «القصير» بامتياز تكامل عناصره إلى حد اعتبارها لبنات نزع إحداها يعني هدم البناء كله.

وظفت في الفيلم ملابس عادية و لغة أمازيغية خالية من الانزياحات والتشبيهات ...، لغة مناسبة لما وضعت له فهي مباشرة بسيطة يومية تعكس أفراح وأتراح الطفل ومن يتعامل معه .كل هذه العناصر تضافرت معها موسيقى الأغنية ذات الكلمات التي تصب في المحور الذي يعالجه الفيلم.أغنية أمازيغية حزينة تواتي هموم ومنغصات البطل...

لقد اختيرت الشخصية المؤدية للأدوار بعناية، ومن المعلوم أن اختيار الشخصيات بالميزات المطلوبة ليس بالأمر الهين في الأفلام الطويلة فما بالك بالقصيرة التي تحتاج إلى محددات دقيقة تلتزم بها الشخصية. فالطفل البطل جسد نموذجا حيا للطفل المتحدي والطامح إلى الممكن والأفضل بكل براءة وعفوية.

ويبقى فيلم «نكين دمي ؟» إضافة تربوية نوعية للسينما الوطنية، إضافة تستحق أن تصير نموذجا يحتذى خدمة للتربية والطفولة.

هامـش

* «نكين دمي =nkkin d mi» سيناريو وحوار إبراهيم الكتبي ـ إخراج : يوسف الكتبي ـ بطولة : ماجد الكتبي .

ـ المدة الزمنية 13 دقيقة. (الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين، جهة سوس ماسة درعة).

ـ فاز الفيلم بعدة جوائز وطنية، وعرض بألمانيا.



الفـيلم الأمـازيغي: ملاحظات عامة

حتى الآن لازال الفيلم الأمازيغي يتناول هموم وقضايا وأحلام المجتمع عبر تقنيات تتسم بالبساطة لكنها بالرغم من ذلك تقدم للمشاهد بعمق قيما اجتماعية وإنسانية ينبغي التشبث بها. ولعل الجانب الأخلاقي والروحي يشكل الجانب الملازم لكل القضايا المعالجة في كل هذه الأفلام.

إن أي صناعة فيلمية متينة ومحكمة تنبني على أسس تُجاوِزُ بها ما يحَولها إلى مجرد تسلية وتجزية الوقت ...فموضوع الفيلم يتطلب مؤثثات تحمل إشارات ورموزا كفيلة بتحقيق الجمالية المطلوبة والتي تزاوج بين النفعي والإبداعي ، فكل شيء في فضاء الفيلم يجب أن تتحكم فيه اللمسة والنظرة الفنية المبنية على الخبرة والتجربة والحس الجمالي.

وتحتاج الصناعة الفيلمية إلى دعم فني وتقني وبشري مختار بذكاء يخلق التمايز مع مسايرة الاتجاهات الفنية والاجتماعية القائمة.

الأفلام الأمازيغية تنطلق من خطابات فكرية تحاول إيصالها عبر نسق إبداعي وذلك عبر ما يجري في البادية والمدينة من قضايا وتناقضات تظهر عبر الصراعات والمواجهات من أجل التجاوز و الانعتاق.

فهي تتناول القمع والانحراف والسلطوية وغير ذلك ، وبهذه الصفة فإنها إلى جانب الأنـــواع الإبداعية الأمازيغية الأخرى تساهم في التوعية واكتشاف الذات وتحديد المصائر مع التعريف بالقضايا الوطنية والإلفات إلى معاناة وكدح المرأة والرجل الأمازيغيين. وهي إلى ذلك وسيلة للعودة إلى احتضان الهوية والاعتزاز بكل ما تحمله من خصوصيات في زمن العولمة واستفحال الاستهلاك الفاحش الذي يحاول السطو على القيم.

وإذا كان الفيلم الأمازيغي لا يزال في بداياته، فإن هذا يوجب على مبدعيه الانتفاع والتتبع لكل ما يكتب عنه إيجابا وسلبا ، وإن الاحتكاك الطويل مع آليات وتقنيات صناعته كفيل بإيصاله إلى المرجو والمبتغى عبر اكتساب الخبرة والاستفادة من الهنات و الثغرات المختلفة.

فالفيلم الأمازيغي ترجمة لحياة وبيئة الأمازيغيين والعلاقات الاجتماعية التي تسود بينهم، وبذلك يقدم تمظهرات كل القيم والمكارم الإنسانية من وفاء وشهامة وإيثار ...

ولقد بلغت هذه الأفلام منزلة جعلت قاعدة جماهيرية لا بأس بها تتجاوب وتتفاعل معها، انطلاقا من الجرعة العاطفية والأحداث المقدمة فيها بعفوية مقصودة قريبة من واقع وهموم الأمازيغي المغربي.

فالفيلم الأمازيغي ـ فنيا ـ في معظمه شبه أمين في نقل ما جرى ويجري ويعتمل في البيئة المعبر عنها ببساطة تستبطن عمقا جاذبا يغري بالتتبع للملاحظة والاكتشاف، وللإشارة فالسينما الأمازيغية لم تأت صدفة بل هي استجابة لمرحلة تاريخية صار الاهتمام فيها بارزا ومنصبا على قضايا الأمازيغ إبداعا وهوية وحلما لتحقيق الذات وإبعاد التهميش لتراث ورموز الثقافة الأمازيغية، لذا فهي غالبا أفلام لها صلة وثيقة بالصراع اليومي الذي يخوضه الأمازيغي من خلال تأرجحه بين الأصالة والمعاصرة، بين البادية والمدينة، هذه القضايا لا ينبغي تجاوزها بل ينبغي تجاوز طريقة التعامل معها إبداعيا، إذ يجب إعادة النظر بين الحين والحين في نوعية المعالجة الفنية لها وذلك بالبحث عن جمالية الطرح والتناول.

و لتجاوز ما يعاني منه الفيلم الأمازيغي يجب أن يوفر المركز السينمائي المغربي الدعم المادي لكُتَّاب السيناريو ومدرسيه قصد إعطائنا صورة جمالية جديدة بوسعها أن تؤسس لرؤية جمالية تهذب الأذواق وترقى بها إلى المطلوب.

وإذا كان الممثلون يشكلون التضاريس الكبرى والمحرك والمشخص لكل تجربة فيلمية، فإن تكوينهم يعد من أولى الأولويات فحياة السيناريو مهما كان متماسكا تتوقف على أدوار الممثلين . وللإشارة فالكثير من الممثلين تكوينهم التشخيصي شعبي بامتياز ، والكثير من الوجوه المعروفة في الفيلم الأمازيغي انطلقت من تمثيل الهزليات عبر أسواق المغرب، وانطلاقا من هذه الحيثية ينبغي الانكباب على تكوين الممثلين، وفتح المجال أمامهم لتعميق تجاربهم التمثيلية حتى يصيروا سينمائيين بامتياز، وحتى يتمكنوا من التخلص من أداءاتهم الحركية المعهودة في سبيل التنويع وفق ما تقتضيه المواقف والأدوار المطلوبة والتي تقتضيها مواضيع الأفلام.

ورغم كل ما يعتري الأفلام الأمازيغية، فإنها إبداع، وكل بداع مهما ادعينا اكتماله يبقى مفتوحا للنقد، مادام كل منا ينظر إليه من زاويته الخاصة.

ولابد من الاعتراف بجدوى ودور الأفلام في التعريف بالقضايا الأمازيغية والإنسانية، وبكونها حتى الآن قدمت تجارب متنوعة ومتفاوتة من حيث جِدَّتها وفنيَّتها. كما يجب الاعتراف بكون كل تجربة في بداياتها تحتاج إلى الدعم والتشجيع والنقد وحتى الانتقاد أحيانا ، وذلك من أجل إيصالها إلى المكانة المرجوة، والله الموفق.

المراجع المعتمدة :

1ـ د. فاروق الرشيدي،الإخراج السينمائي، دار المعارف ، سلسلة كتابك العدد: 136.

2ـ محمد نور الدين أفاية، الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل، منشورات عكاظ، طبعة 1988م .

3ـ عمر إذثنين، عن الفيلم الأمازيغي : مقالات وآراء، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2006م.

4ـ بوبكر الحيحي، مادة التعبير الفيلمي ، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، الطبعة الأولى، أبريل 2003م.

5ـ جلال غربول السناد، المثل الشعبي ودلالاته الاجتماعية، دار الهجرة، الطبعة الأولى 1992م.

6ـ لودوكا، تقنية السينما، سلسلة «زدني علما»، ترجمة فايزكم نقش ـ منشورات عويدات، بيروت ـ باريس : الطبعة الثانية 1989م.

7ـ صلاح أبو سيف، السيناريو السينمائي: الفن والتجربة، دار المعارف، الطبعة الثانية، القاهرة 1990م.

8ـ رشيد الحاحي، النار والأثر، (بصدد الرمزي والمتخيل في الثقافة الأمازيغية) ، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط 2006م.

9 ـ د. شاكر عبد الحميد ،عصر الصورة، عالم المعرفة 311ـ 2005 م.

10ـ د. شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي ، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، العدد267، مارس 2001م.

11 ـ يوسف إدريس، شاهد عصره : خواطر وانطباعات، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ـ طرابلس طبعة 1984م .

12. د. نبيل علي الثقافة العربية وعصر المعلومات : رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي، عالم المعرفة : إصدار ثان، العدد 276، ص،520،521.

13. د. محمد غرافي، قراءة في السيميولوجيا البصرية، عالم الفكر العدد 1 المجلد 31 يوليو. سبتمبر 2002.

14. د. خلدون حسن النقيب، الآفاق المستقبلية للفكر الاجتماعي العربي، عالم الفكر العدد 3 المجلد 30 يناير- مارس 2002م.

15 . نديم جرجورة، في الارتباط المتبادل بين الإبداع و السينما سؤال الموضوعية، مجلة الشاهد 215 - 216 يوليو-أغسطس 2003م .

16. مسلك ميمون، الشعر العربي الحديث وبؤس النقد، مجلة المشكاة-العدد 41 السنة 1424-2003م.

17. إبراهيم حاج عبدي، إبداعات ألهمت السينما العالمية، المجلة العربية العدد 409.

18. د. جميل حمداوي، قضايا الفيلم الامازيغي ومشاكله، جريدة المنعطف (الأمازيغي) ، العدد 3593، 15. دجنبر، 2009م .

محتويات الكتاب

ـ خاتــــمة :

حقق الفيلم الأمازيغي حتى اليوم تراكما إبداعيا ملحوظا، وقدّم تجارب وإنتاجات متفاوتة من حيث موضوعاتها وجمالياتها، وتمكن في وقت وجيز من اكتساب قاعدة جماهيرية لافتة. ومهما يكن، فإن هذا الفيلم بخصوصياته وقضاياه يمثل تجربة ناشئة ما تزال تتلمس طريقها نحو الجِدّة ونُضج التناول.

أمام هذا الوضع، يكون الإنتاج الفيلمي الأمازيغي في أمس الحاجة إلى مقاربات نقدية متعددة ومتنوعة، ولهذا فإن هذا الكتاب يعد إسهاما هامّا في قراءة ونقد بعض جوانب هذا الفيلم بغية الارتقاء به، مستحضرين أهميته في تهذيب الذوق والتثقيف وإحياء اللغة والثقافة الأمازيغيتين.

ⴰⴷⵍⵉⵙ ⴰⴷ ⵉⵙⵎⵓⵜⵜⵔ ⵜⵓⴳⵜ ⵏ ⵉⵙⵏⴼⵍⵓⵍⵏ ⴳⴼ ⵍⴼⵉⵍⵎ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ, ⵉⵙⵎⵓⵏ ⵉⵔⵎⵏ ⴷ ⵜⵢⴰⴼⵓⵜⵉⵏ ⵉⵎⵣⴰⵔⴰⵢⵏ ⴳ ⵉⵎⵔⵔⵙⵉⵢⵏ ⴷ ⵜⵖⵓⴷⵉ ⵏⵏⵙⵏ. ⴳ ⵡⴰⴽⵓⴷ ⴳⵣⵣⵓⵍⵏ, ⵢⵉⵡⴹ ⴰⴷ ⵉⵙⵙⴽⵔ ⴰⴳⴷⵓⴷ ⵏⵏⵙ.

ⵍⴼⵉⵍⵎ ⴰⴷ ⵙ ⵜⵎⵥⵍⵉⵡⵉⵏ ⵏⵏⵙ ⴷ ⵉⵎⵔⵔⵙⵉⵢⵏ ⵏⵏⵙ ⵉⴳⴰ ⵢⴰⵏ ⵢⵉⵔⵎ ⵙⵓⵍ ⵉⴳⵎⵎⴰⵏ ⴰⵔ ⵉⵔⵣⵣⵓ ⴰⵟⵔⵉⴷ ⵏⵏⵙ ⵖⵔ ⴰⵢⵏⵏⴰ ⵢⵓⴼⵏ.

ⴷⴰⵜ ⵓⵢⴰ, ⵜⴰⵙⵢⴰⴼⵓⵜ ⵏ ⵍⴼⵉⵍⵎ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⵜⵔⴰ ⴽⵉⴳⴰⵏ ⵏ ⵜⵖⴰⵔⴰⵙⵉⵏ ⵏ ⵓⵣⵖⴰⵏ, ⴰⵢⴰ ⴰⵢ ⵔⴰ ⴰⴷ ⴷⵉⴳⵙ ⵢⴰⵡⵙ ⵓⴷⵍⵉⵙ ⴰⴷ, ⴰⴷ ⵢⴰⵡⵙ ⴳ ⵜⵉⵖⵔⵉ ⴷ ⵓⵣⵖⴰⵏ ⵏ ⴽⵔⴰ ⵏ ⵜⵙⴳⴳⵯⵉⵏ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ.

20 درهم